This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

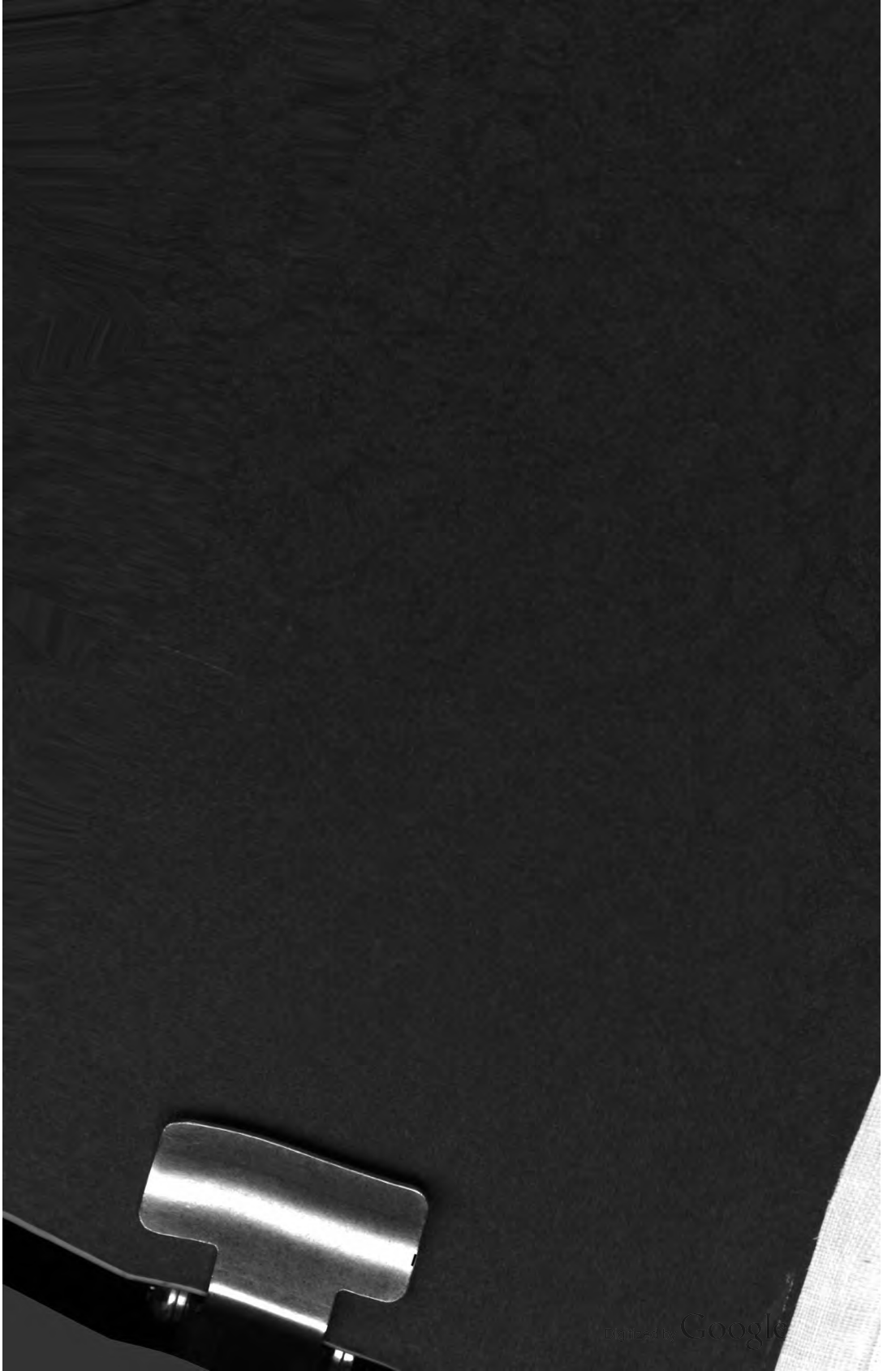
BT
630
S53

UC-NRLF

B 4 588 913

YD 26532

Digitized by Google


Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MARIAE TOD UND HIMMELFAHRT

EIN BEITRAG ZUR KENNTNIS

DER

FRÜHMITTELALTERLICHEN DENKMÄLER

VON

OLAV SINDING

STIPENDIAT DER UNIVERSITÄT CHRISTIANIA

HERAUSGEGEBEN MIT BEITRAG VON "BENNECHES STIFTELSE"

CHRISTIANIA

IN COMMISSION DER STEEN'SKE BOGTRYKKERI OG FORLAG

1903

Digitized by Google

Christiania. Steen'ske Bogtrykkeri.

Digitized by Google

BT630
S53

Meinen lieben Eltern

gewidmet.

691

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Die Ausarbeitung dieser Abhandlung ist vor allem durch das unermüdliche Interesse ermöglicht, mit dem Herr Professor Dr. Johannes Ficker bei meinem Aufenthalt in Strassburg meinen Studien folgte. Ihm statte ich wärmsten Dank ab. Ebenso kamen mir Herr Professor Dr. Dehio, Herr Dr. Schorbach und Herr Dr. Polaczek in liebenswürdiger Weise entgegen. Endlich — last, not least — danke ich Herrn Rudolf Schubring, der mir als einem der deutschen Sprache nicht völlig mächtigen Ausländer durch sprachliche Verbesserung meines Manuskriptes behilflich gewesen ist. Dabei hat er mich auch zu vielen nützlichen Verbesserungen in der Anordnung des Stoffes veranlasst.

Was die Begrenzung der Arbeit betrifft, so haben wir den Beginn des 13. Jahrhunderts gewählt. Diese Begrenzung ist gewiss von einer Seite betrachtet eine willkürliche — auch in ikonographischen Fragen; da wir aber immer unser Augenmerk auf die byzantinische Kunst und deren Bedeutung gerichtet haben, kann man wohl sagen, dass mit dem Untergange des altbyzantinischen Reiches im Beginne des 13. Jahrhunderts im grossen und ganzen die bedeutungsvolle Epoche beendigt war, wo die Byzantiner eine Hauptrolle in der künstlerischen Entwickelung spielten. Es würde mir sehr lieb sein, wenn meine Arbeit

Digitized by Google

auch als ein kleiner Beitrag zur Beleuchtung der byzantinischen Frage nützlich werden könnte.

Herr cand. mag. Midsem hat sich der Arbeit unterzogen, die Korrektur zu lesen, wofür ich ihm aufs beste danke.

Christiania im April 1902.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhalt.

	Seite
Litteraturverzeichnis	VIII—X
I. Litterarische Denkmäler über Mariae Tod und Himmelfahrt:	
1. Voraussetzungen: Die Entwickelung der Verehrung Marias in Betreff ihres Todes	1—6
2. Volksthümliche Ausprägung dieser Verehrung: Die Legenden	7—13
3. Allmähliche Anerkennung des Glaubens durch die Kirche	13—27
4. Rückblick	27—28
II. Bildliche Darstellungen von Mariae Tod und Himmelfahrt:	
1. Das Verhältnis der Litteratur zur Kunst	29—33
2. Die nur durch Beschreibungen überlieferten Darstellungen	33—36
3. Die Assumptio der Orante-Maria:	
a) Marienoranten in nicht geschichtlicher (bzw. himmlischer) Sceneri	36—45
b) Analogien zur Assumptio in Oranteform, bezw. Marienoranten in irdischer Sceneri	45—50
c) Akt der Assumptio Mariae	50—59
4. Beginn der Assumptio ohne Orantestellung der Maria:	
a) Analogien	59—65
b) Das Sterbebett und die Assumptio der Seele vom Sterbebette aus	65—83
c) Das Grab und die Assumptio des Körpers vom Grabe aus	83—92
d) Anhang: Verkündigung des Todes der Maria	92—93
5. Beendigung der Assumptio: Erhöhung Marias zum Throne Christi und Krönung:	
a) Entstehung dieses Typus (Maria in Herrlichkeit)	93—97
b) Christus, der Himmelskönig, setzt Maria zu seiner Königin ein und teilt seinen Thron und seine Macht mit ihr	97—101
6. Rückblick	101
Anmerkungen	102—117
Nachtrag	118—134

Digitized by Google

Litteraturverzeichnis.

D'Agincourt: «Sammlung von Denkmälern der Skulptur» (B. II). F. v. Quasts Ausgabe. Frankfurt a. M. Bez.: d'Agincourt, B. II.

S. Beissel: «Die Verehrung U. L. Frau in Deutschland während des Mittelalters». Freiburg i. B., 1896. Bez.: Beissel, Verehrung.

— «Vatikanische Miniaturen». Freiburg i. B., 1893.

— «Das Bernwardsevangeliar». Dritte Ausgabe. Hildesheim 1894.

C. Bayet: «L'art byzantin» (Paris; A. Quantin).

Franz Bock: «Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation». Wien, 1864. Bez.: Bock, Kleinodien.

Ciampini: «Vetera monumenta», Tom. I. Roma, 1690.

Diekamp: «Hippolyt von Theben». Münster, 1898.

L Duchesne: «Le Liber Pontificalis», I. und II. Paris, 1886 f.

— «Origine du Culte Chretien». Paris.

Maximilian Enger: «Johs. ap. de transitu beatae Mariae virginis liber». Lateinische Uebersetzung eines arabischen Textes. Frankfurt a. M., 1854. Bez.: Enger.

Rohault de Fleury: «La Sainte Vierge», I. und II. Paris, 1878. Bez.: R. d. F.

— «L'evangile», I und II. Tours, 1874.

J. Führer: «Forschungen zu Sicilia sotteranea». München, 1897. Bez.: Führer, Sicilia.

Garrucci: «Storia dell' arte Cristiania nei primi otto secoli della Chiesa», Band I—VI. Prato 1872 f. Bez.: Garr.

Gori: «Thesaurus veterum diptychorum», Tom. I—III. Florenz, 1759. Bez.: Gori.

Grimoüard: «Manuel de l'art chrétien». Poitiers und Paris, 1878.

A. Hasenclever: «Altchristlicher Gräberschmuck». Braunschweig, 1886.

A. Jannucci: «De Deiparentis Assumptione». Turin, 1884. Bez.: Jann.

Digitized by Google

Kraus: «Geschichte der christlichen Kunst». Freiburg i. B. Bez.: Kraus, Gesch.

— «Codex Egberti». Freiburg i. B., 1884.

Kondakoff: «L'histoire de l'art byzantin». Paris, 1886 f.

v. Lehner: «Marienverehrung». 2. Aufl. Stuttgart, 1886. Bez.: Lehner.

Liell: «Die Darstellungen der allerseligen Jungfrau und Gottesgebärin Maria». Freiburg i. B. Bez.: Liell.

Thomas Livius: «The blessed Virgin in the Fathers of the first six centuries». London, 1893. Bez.: Livius.

Mabillon: «De Liturgia Gallicana». Paris, 1729.

Marianus: «Jesus und Maria in ihrer äusseren Gestalt und Schönheit». Köln, 1870. Bez.: Marianus.

Migne: «Patrologia Graeca». Bez.: M. P. G.

— «Patrologia Latina». Bez.: M. P. L.

Mommert: «Die Dormitio» u. s. w. Leipzig, 1899. Bez.: Mommert.

Jos. Nirschl: «Das Grab der heiligen Jungfrau Maria». Mainz, 1896. Bez.: Nirschl, Grab.

— «Das Haus und Grab der heiligen Jungfrau». Mainz, 1900. Bez.: Nirschl, Haus und Grab.

Pitra: «Analecta sacra». Paris, 1876 f.

E. Rohde: «Psyche». Freiburg i. B. und Leipzig, 1894.

Romilly Allen: «Christian symbolism in Great Britain and Ireland». London, 1885.

J. B. de Rossi: «I Musaici antichi delle chiese di Roma». Spithöver, Roma. Bez.: De Rossi, Musaici.

V. Schultze: «Die Archäologie der altchristlichen Kunst». München, 1895. Bez.: Schultze, Arch.

«Studien und Kritikken 1886, I.». Abhandlung «Zur Geschichte der Marienverehrung» von Prof. Benrath. Bez.: Benrath. (Die Citate nummeriert wie in der Zeitschrift.)

Stuhlfauth: «Die Engel in der altchristlichen Kunst». 3. Heft der Arch. Studien, herausgegeben von Johs. Ficker. Bez.: Stuhlfauth.

Strzygowski: «Byzantinische Denkmäler», I. Wien, 1891,

Tischendorf: «Apocalypses apocryphae». Leipzig, 1866. Bez.: Tischendorf.

T. Tobler et Aug. Molinier: «Itinera Hierosolymitana» etc., I, 1, 2. Genf, 1880. Bez.: Tobler. Vgl. dazu die neue Ausgabe von P. Geyer, 1900.

A. Venturi: «La Madonna». Milano, 1900. Bez.: Venturi.

Vopel: «Goldgläser». 5. Heft der Arch. Studien, herausgegeben von Johs. Ficker. Bez.: Vopel.

Digitized by Google

Westwood: «Catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum». London, 1876. Bez.: Westwood.

Hartel und Wickhoff: «Die Wiener Genesis der k. k. Hofbibliothek». 1895.

Johs. Wiegand: «Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der heiligen Sabina (zu Rom)». Trier, 1900. Bez.: Wiegand.

J. Wilpert: «Die gottgeweihten Jungfrauen». Freiburg i. B., 1892.

Th. Zahn: «Die Dormitio» etc. Leipzig, 1898. Separatabdruck aus der «Neuen kirchlichen Zeitschrift». Bez.: Zahn.

Unsere Bibelcitate beziehen sich auf die Vulgata; für griechische Texte jedoch auf die LXX. und das N. T. Grec.

Auch andere Bücher — besonders Enzyklopädien — sammt Zeitschriften haben wir vielfach benutzt; an Ort und Stelle sollen sie citiert werden.

Digitized by Google

1. Litterarische Denkmäler über Mariae Tod und Himmelfahrt.

1. Kapitel.

Die Entwickelung der Verehrung Marias in Betreff ihres Todes.

Als das Christentum unter Constantin die vom Staate begünstigte Religion geworden war, und die grosse Menge in die Kirche strömte, wurden viele heidnische Gewohnheiten und Auffassungen mit hineingetragen, weil der Geist des Paganismus, der überaus tief eingewurzelte Polytheismus, aus den Herzen der meist nur oberflächlich bekehrten Heidenchristen noch nicht ausgerottet war. Die zum Christentum Uebergetretenen wollten mehrere Mittler zwischen sich und Gott haben, nicht nur den einen, den eingeborenen Sohn.

Auch waren sie, besonders die Frauen, gewöhnt, den weiblichen Gottheiten grosse Ehre zu erweisen, weil diese als in gewissen Dingen besonders mächtig galten; man denke nur an den Kultus der phrygischen *magna mater* und der Isis.[1] Das Fehlen der weiblichen Gottheiten in der neuen Religion musste daher von vielen als ein Mangel empfunden werden. Dazu kommt, dass der Mysterienkult christlicher Gemeinden mancherlei, im einzelnen schwer erkennbare Anknüpfungspunkte für den Marienkult bieten konnte, weil er ja mit heidnischen Kulten solche Aehnlichkeit besass, dass man gar nicht erkennen kann, ob Denkmäler wie die Aberciusinschrift[2] christlichen oder heidnischen Ursprunges sind. Hätte die damalige Kirche mit puritanischer Strenge alle diese Strömungen für abgöttisch erklärt, so hätte das Christentum reiner erhalten werden können.

Digitized by Google

Es gab jedoch auch innerhalb der Kirche Tendenzen, die in ihren Anfängen zwar noch nicht heidnisch zu nennen sind, die sich aber in der geschichtlichen Entwickelung vergröberten und zu denselben Zielen wie das Heidentum führten. Die Hochschätzung des Martyriums und die Achtung vor den Martyrern führten zur Verehrung derselben. Allmählich rief man sie um Fürbitte an und schrieb ihren Reliquien Wunderkräfte zu, weil ja der Geist des Heiligen auch im Tode nahe bei seiner Reliquie blieb[3]. Der Glaube an die Wunderkraft der Reliquien stand unbedingt fest, so fest, dass man die Echtheit der Reliquien danach beurtheilte, ob sie Wunder verrichteten[4]. In gleicher Weise erwies man männlichen und weiblichen Märtyrern Verehrung; allenfalls kann man sagen, die Märtyrerinnen genossen als die körperlich schwächeren etwas höhere Bewunderung[5].

Der fortlebende heidnische Götterglaube lief mit der aufkommenden Verehrung der Märtyrer zusammen: die Märtyrer nahmen immer mehr die Stellung der Halbgötter ein. Ihre Gräber wurden durch Kapellen, entsprechend den ἡρῷα der Halbgötter geschmückt, und diese Heiligtümer bildeten den Mittelpunkt der Feier, die an den Jahrestagen der Märtyrer veranstaltet wurde. Diese Kulte hatten im Allgemeinen lokalen Charakter: wo ein Martyrer gelitten hatte und begraben war, da wurde er verehrt. Infolge der Ehrfurcht vor dem Grabe[6] kam es in älterer Zeit kaum vor, dass der Leichnam eines Märtyrers an einen anderen Ort übergeführt wurde. Das wurde durch das Verlangen, Reliquien zu besitzen, anders. Besonders die Basiliken der Grossstädte verschafften sich ganze Martyrerleichname oder Teile derselben[7]. Auf diese Weise konnte der Märtyrerkult sich ungemein verbreiten.

Als der Märtyrerkult schon stark entwickelt war, hatte die Marienverehrung noch relativ beschränkte Bedeutung. Maria war nach kirchlicher Auffassung keine Märtyrerin[8], wenn auch einige Kirchenväter schon am Ende des 4. Jahrhunderts aus ihrem Leiden unter Christi Kreuz ableiteten, dass sie die Würde einer Märtyrerin besitze[9]. Dazu kam, dass der Heiligenkult ursprünglich lokalen Charakter trug; Marias Grabstätte aber war nach dem Zeugnis des Epiphanius[10] ebenso unbekannt wie Zeit und Umstände ihres Todes. Offenbar fühlt

Digitized by Google

man, da sie nicht Märtyrerin war, auch noch lange Zeit nach Konstantin, nicht den Drang ihre Reliquie durch besondere Offenbarung aufzufinden. Es ist ein falscher Schluss zu sagen, Marias Grab sei deshalb nicht aufgesucht worden, weil man ihren Leichnam im Himmel glaubte[11]. Damit soll aber nicht bestritten werden, dass es vor dem Ephesinum 431 vielleicht eine relativ neue Tradition gab, Marias Grab befinde sich in einer Kirche zu Ephesus. Aber diese Tradition kann nur lokale Verbreitung besessen haben[12]. Das Concil von Ephesus giebt, scheint es, durch einen Ausdruck in einem seiner Schreiben, diesem Glauben eine Stütze. .... ἐν τῃ Ἐφεσίων, ἔνθα ὁ θεολόγος καὶ θεοτόκος παρθένος ἡ ἁγία Μαρία[13]. Diese Tradition hat ihren Ursprung wohl darin, dass in Ephesus eine Kirche über dem angeblichen Grabe des Apostels Johannes errichtet war[14], und dass man, als Marias Ruhm wuchs, annahm, sie sei ebenda begraben, wo ihr Adoptivsohn lag. Die enge Verbindung, in der beide gedacht wurden, kann man besonders aus der ältesten uns bekannten Marienoffenbarung sehen: hier erscheint Maria als Johannes' Mutter; doch hat sie eine gewisse, nicht klar bestimmte Erhabenheit über ihn; angebetet wird sie aber noch nicht[15].

Die sehr langsame Entstehung von Marienfesten hat nach und nach Maria als Mittlerin in den Vordergrund gestellt. Ueber den Ursprung dieser Feste ist im Allgemeinen zu sagen, dass diejenigen Christusfeste, die mit der Epiphanias- und Weinachtsfeier eine Einheit bilden, selbst vor dem Ephesinum in mehr oder minder ausgebildeter Weise, Marienfeste wurden. Im heiligen Lande, wo Maria an mehreren Stellen als Lokalheilige angesehen werden konnte, lag es besonders nahe Marias Anteil an diesen Festen hervorzuheben[16]. Ueber Ursprung und Entwickelung des Koimesisfestes, welches ein ganz selbstständiges Marienfest war, s. unten am Ende dieses Kapitels.

Aber nicht nur Marias Stellung als Mutter Christi trieb zur Marienverehrung; auch andere im Christentum selbst liegende Motive verstärkten diese Triebe.

Schon im dritten und besonders im vierten Jahrhundert hatte die Bewunderung für die asketische Strenge des jungfräulichen Lebens ganz im Stillen die Voraussetzungen für eine Verehrung der Maria geschaffen, denn Maria ist das Vor-

Digitized by Google

bild jener Jungfrauen[17]. Besonders als keine Martyrien mehr stattfanden, bewunderte man die Askese der gottgeweihten Jungfrauen; man pries ihr engelgleiches Leben und den herrlichen Empfang, den sie im Himmel durch Maria und den von ihr geführten Chor der Jungfrauen zu erwarten hätten; Maria führe sie zu Christus, dem Seelenbräutigam (so Ambrosius und andere)[18]. Pelagius sagt zu Demetrias[19], weil sie Jungfrau sei, werde ihr Körper zum Himmel erhoben und unsterblich gemacht, sobald er im Grabe zu Staub und Asche zerfallen sein würde; aber diese Worte gebraucht er wohl nur mit poetischer Freiheit; der Gedanke findet sich meines Wissens sonst bei den Vätern nicht angedeutet. Immerhin sind seine Worte interessant genug zur Beleuchtung der Ansichten, die sich bald darauf über die Königin der Jungfrauen verbreiteten.

Ferner trat Marias Leben, infolge der häufigen Pilgerfahrten nach dem heiligen Lande, in dem sich viele Fromme sogar ansiedelten, lebhafter vor die Phantasie der ganzen Welt. Es stellte sich das Bedürfnis ein, näheres über ihre Schicksale aussagen zu können. Zu seiner Befriedigung bildeten sich apokryphe Berichte. In einem derselben ist gelegentlich auch von ihrem Tode die Rede, und zwar wird er als ein friedliches Abscheiden gedacht[20].

Wir haben nun die zwei naheliegenden Würden Marias genannt, die zur Verehrung trieben: Die heilige Jungfrau, Mutter des Messias.

Schon im vierten Jahrhundert und besonders im fünften trat nun das geschichtliche Moment ein, das mit gewaltiger Kraft und Schnelligkeit die Marienverehrung und den Glauben an die Himmelfahrt Mariae aufbrachte, nämlich die christologische Frage mit ihren Konsequenzen.

Weil verschiedene Stellen des Neuen Testamentes von Jesu Brüdern reden, meinten noch im 3. und 4. Jahrhundert viele Christen, dass Maria nach der Geburt des Heilandes eine gewöhnliche Ehefrau mit menschlichen Begierden geworden, dass sie also nicht sündenlos gewesen sei. Anderseits erklärten schon Ambrosius[21] und Augustin[22], Gregor von Nazianz wenigstens theilweise, Ephraim Syrus[23] mit mehr Entschiedenheit sie aus christologischen Gründen für sündlos. Wenn sie sündenlos war, so durfte sie nicht verwesen. Diese Konsequenz finden

Digitized by Google

wir zuerst scharf ausgesprochen bei Epiphanius, während die von ihm bekämpften Antidikomarianer umgekehrt folgerten: Sie ist gestorben, also war sie nicht sündenlos. Epiphanius bezweifelt daher ihren Tod ernstlich[24], er sei in der Schrift weder berichtet noch angedeutet. Vielleicht sei Maria als die apokalyptische Frau (Apk. Joh. 12) leiblich zum Himmel entrückt; daher kann er sich auf die Beispiele des Henoch, des Elias und möglicher Weise auch auf das des Evangelisten Johannes berufen. Diesen Beweis führt er nicht zum Schein; es ist unbegründet, wenn Livius sagt, in seinem Herzen glaube auch Epiphanius an eine Auferweckung der Maria, nur spräche er es nicht aus, um nicht über die von seinen Gegnern benutzte Heilige Schrift hinauszugehen. Dass er Maria nicht als von den Toten auferweckt bezeichnet, hat seinen Grund wohl darin, dass er Maria nicht mit Christus gleichstellen will, wie es die Kollyridianerinnen[25] thaten, die der Maria zum Zeichen der Anbetung Kuchen darbrachten. Er leugnet nur die Möglichkeit der Verwesung ihres Körpers; selbst wenn ihr Körper im Grabe lag, konnte Gott ihn vor Verwesung schützen; auch des Gervasius und Protasius Fleisch und Blut waren ja von Ambrosius noch wohl erhalten aufgefunden.

Mit Eifer vertritt die alexandrinische Schule die Sündenlosigkeit der Mutter Christi; die von ihr stammende menschliche Natur Christi war ja aufs engste mit der göttlichen Natur vereinigt; sollte Christus den von Maria ererbten Leib mit in den Himmel nehmen können, so musste Maria sündenlos sein. Das Concil von Ephesus (431) erklärte sie für θεοτόκος. Ihre Mutterwürde erstreckt sich auch auf den verklärten Christus; in letzter Konsequenz musste auch der verklärte Christus den Wünschen der Mutter als Befehlen gehorchen.

In dem mannigfachen Wechsel, dem die christologischen Streitigkeiten auf den verschiedenen Synoden des 5. Jahrhunderts ausgesetzt waren, ist mancherlei von der alexandrinischen Lehre verurteilt worden, aber der Name «Gottesgebärerin» blieb der Maria immer. Sie war sündenlos; anders zu denken wäre Beleidigung der «Herrin» gewesen.

Von neuem sind diese Fragen aufgetaucht, als Radbertus und Rabanus Maurus das Verhältnis von Mariae Fleisch zur Inkarnation Christi im Abendmale erörterten.

Digitized by Google

Wir kehren nun zur Frage der Entstehung eines eigenen Marienfestes zurück.

Nachdem Maria 431 apotheosiert war, wurde es mehr und mehr als eine innere Nothwendigkeit gefühlt, dass sie in Bezug auf ein eigenes Fest nicht hinter den Märtyrern zurückstehen dürfe.

Hier haben zweifellos die Entdeckung (vor 431) und die kirchliche Anerkennung (nach 431) ihres angeblichen Grabes in Gethsemane, wobei ihr Tod in vermeintlich helleres Licht gestellt wurde, eine grosse Bedeutung gehabt. Hierdurch wurde ja der Anlass gegeben auch zu ihrer Ehre einen Sterbetag zu feiern, und zwar sowohl zur Erinnerung an ihren Abschied von dieser bösen Welt, wodurch ihrem heiligen, miterlösenden Leben die Krone aufgesetzt war, als auch zum Gedenken ihrer Assumptio in die bessere himmlische Welt.

Was den Tag dieses Festes betrifft, so hat die kirchliche Praxis geschwankt. Der 18. Januar ist der ältere, der 15. August dagegen der neuere Koimesistag. Nach Nicephorus Kallistus *Hist. eccl. XVII, Cap. 28,* ist aber schon (um das Jahr 600) das neuere Datum vom Kaiser Mauritius im Osten durchgeführt. Nicephorus irrt, wenn er glaubt, dass diese Veränderung die eigentliche Einführung des Festes war. In Rom war der neue Tag schon zur Zeit Gregors des Grossen durchgedrungen; etwas später geschah dasselbe im ganzen Westen; in der Uebergangszeit wurden vielleicht hie und da die zwei Tage als zwei verschiedene Feste (der eine als Todesfest, der andere als Assumpiofest, cfr. *Jann. p. 37*) aufgefasst.

Das Dormitiofest wurde mehr und mehr als ein sehr grosser Feiertag begangen. In Rom wurde es im Jahre 847 von Leo IV. mit einer Octave geehrt, weil die Gottesmutter nach Liber Pont. Rom von einem Drachen befreit hatte (cfr. *Jann. p. 14 f.*).

In Rom hatte das Fest eine vorhergehende Fastenzeit, was man aus einem Schreiben des Nicolas I. an die Bulgaren sieht, im Osten war es zur Zeit des Joh. Dam. mit Vigilien ausgestattet (s. *M. P. G. 96, Col. 744*).

Digitized by Google

2. Kapitel.

Die Legenden.

Der Glaube an die Assumptio Mariae hat sich in mannigfachen Formen entwickelt; kam es doch nicht einmal zu einer Klarheit darüber, ob nur ihre Seele oder auch ihr Körper aufgenommen sei. Die Kirche selbst tat nur wenige officielle Schritte in der Entwickelung jenes Glaubens. Seine ausgestalteten Formen erhielt der Assumptioglaube auch weniger durch die Repräsentanten der Kirche als durch die weiten Kreise des Volkes. Schon im 5. Jahrhundert haben sich Legenden gebildet, die weit über die Ansichten der Kirchenväter hinausgehen. Entsprechend der Natur der Legenden können wir ihre Entstehungszeit nicht genau bestimmen; sicher finden sich seit dem 6. Jahrhundert sehr weit ausgebildete Legenden; zum Teil tragen sie deutliche Zeichen davon, dass sie nach Art eines rollenden Schneeballes angewachsen und vermehrt sind. Bei einzelnen Theologen finden wir Anklänge an sie wieder; die geschichtliche Entwickelung drängt darauf hin, sie immer mehr in den Glauben der Kirche aufzunehmen. Doch ehe wir sehen, wie viel aus den Legenden Anerkennung erlangt, wollen wir sie selbst kennen lernen.

In Betracht kommen hauptsächlich folgende Legendeversionen:

1) Τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ θεολόγου λόγος εἰς τὴν κοίμησιν τῆς ἁγίας Θεοτόκου. *Tischendorf, Apocalypses apocryphae,* S. 95. Nach einer Variante[26] lautet der Titel: Ἀνάληψις καὶ μετάστασις[27] τῆς ἁγίας Μαρίας τῆς Θεοτόκου, συγγραφεῖσα παρὰ Ἰακώβου τοῦ ἀδελφοῦ Κυρίου. Diese Aenderung des Verfassernamens ist wohl hervorgerufen durch den Einfluss des Zeugnisses von Pseudo-Dionysius in «*De divinis nominibus*»[28], wo ausser den drei Hierarchen nur Petrus und Jakobus mit Namen genannt werden. In seiner gegenwärtigen Gestalt ist das Buch sicher nach dem Concil von Ephesus entstanden; dafür bürgt schon die hohe Bedeutung, die der Begriff Θεοτόκος hat. Auch muss zur Zeit seiner Abfassung, wenigstens teilweise, das Grab der Maria in Gethsemane bekannt gewesen sein; das Grab ist aber sicher

Digitized by Google

erst allmählich zwischen 430 und 600 zu kirchlichem Ansehen gekommen. Auch kann von einer Einheitlichkeit dieser Legende, wie Lehnes sie hervorhebt[29] nicht die Rede sein. Wenn wir auch nicht mehr deutlich die verschiedenen Quellen unterscheiden können, so ist doch klar, dass mancherlei Formen der Legende hier zusammengewachsen sind. Aus diesem Grunde kann man auch kaum mit Nirschl[30] sagen, der Verfasser gehöre den visionären Kreisen an.

2) *Transitus Mariae A.* Tischendorf a. a. St. S. 113 ff. Als Verfasser tritt Joseph von Arimathäa auf.

3) *Transitus Mariae B.* Tischendorf a. a. St. S. 124 ff. Der Verfasser giebt sich als Melito von Sardes aus.

Zahn hält diese Form für zweifellos jünger als A; B sei wohl aus A entstanden. Bemerkenswerth ist immerhin, dass B die einzige Version ist, in der Maria noch Spuren von menschlicher Furcht vor dem Tode zeigt: sie wünscht, dass die Jünger mit ihr beten, es möchte ihr auf dem Wege vom Grabe zum Himmel kein böser Dämon begegnen; dagegen sind sonst Marias Gebete ausschliesslich Fürbitten.

4) Die durch Gregor von Tours († 593) überlieferte Form. *Monumenta Germaniae hist., script. rer. Merov. Tom. I. p. 489.*

Beissels[31] Uebersetzung enthält zwar den Ausdruck Gottesmutter, doch enthält der lateinische Text nichts davon. Maria wird bezeichnet mit «*beata M.*». Interessant ist, dass Michael *angelus,* nicht *archangelus* genannt wird. Schon dies deutet vielleicht auf ältere Quellen. Auch dass Marias Grab in Gethsemane noch nicht genannt wird, und dass die Apostel wohl auf natürliche Weise zum Sterbebett kommen, eröffnet die Möglichkeit, dass Gregor eine ziemlich alte Tradition benutzt hat; vielleicht lag ihm eine noch wenig entwickelte orientalische Version vor.

Wir kommen nun zur syrisch-arabischen Gruppe, die wohl auf eine gemeinsame syrisch-palästinensische Gruppe zurückgeht.

5) Die von Wrigth in *Journal of sacred Literature II (New Series)* veröffentlichte und III. S. 120 übersetzte syrische Version.

Sie stammen nach Wrigth (II. 417) aus der Zeit um 550—600.

6) In seinen «*Contributions to the apocr. lit. of the New*

Digitized by Google

Test.» hat Wrigth eine syrische Version veröffentlicht. Uebersetzung im englischen Text S. 42 ff. Nach Wrigth stammt sie aus dem Ende des 5. Jahrhunderts.

7) *Johannis apostoli de transitu beatae Mariae virginis liber,* ein arabischer Text, herausgegeben und ins lateinische übersetzt von Maxim. Enger.

Diese Version stammt wohl aus der Zeit von 900—1000. In merkwürdiger Weise ist hier die in den griechisch-lateinischen Versionen enthaltene Tradition mit der syrischen verschmolzen.

Allen Versionen ist gemeinsam, dass Maria in Gegenwart der Jünger stirbt, ihre Seele wird von Christus und den Engeln in den Himmel aufgenommen; die Jünger bewachen das Grab der Maria; dann kommt Christus nochmals zu dem Körper seiner Mutter und erweckt ihn oder lässt ihn in das Paradies überführen.

Im einzelnen haben wir mancherlei Verschiedenheiten.

Die Zeit des Todes der Maria wird in den lateinischen Versionen in das zweite Jahr, in dem arabischen Texte in das elfte Jahr nach Christi Auferstehung verlegt.

Die meisten Versionen beginnen damit, dass ein Engel ihr den Tod verkündigt, ähnlich wie Gabriel (Lk. 1, 26 ff.) die Geburt verkündigt[32]. Nach einigen Versionen überreicht er ihr dabei eine Palme.

Ferner sehen wir deutlich, dass mancherlei alte Traditionen über den Ort ihres Todes mit einander verwoben sind. Abgesehen von der syrisch-arabischen Gruppe stirbt sie in einem Hause in oder bei Jerusalem[33], und zwar liegt dies Haus nach Tischendorf A (vgl. auch den arabischen Text S. 55) auf Zion; nach einer Stelle von Tischendorf B (S. 125) liegt es am Oelberg nahe bei Jerusalem. Nach Tischendorfs griechischer Koimesislegende und nach der syrisch-arabischen Gruppe wohnt Maria in ihrem letzten Jahre zwar in Jerusalem, wandert aber, als ihr Tod naht, nach Bethlehem «in ihr eigenes Haus». Als sie dort schon zum Sterben bereit ist, und schon gewaltige Wunder geschehen, Sonne und Mond sich um ihr Haus herumgestellt haben und die Engelchöre sie umschweben, rücken die feindseligen Juden heran, und Maria wird, um den Verfolgungen entzogen zu werden, mit den um sie Versammelten nach

Digitized by Google

Jerusalem entrückt. Dort wiederholt sich die Erscheinung der Engel und ähnliches.

Dass hier zwei Orte combiniert sind, geht wohl darauf zurück, dass nach verlorenen Versionen Maria in Bethlehem gestorben ist. Offenbar wünschte man den Ort, an dem das wichtigste Ereignis ihres Lebens vor sich gegangen war, auch mit ihrem späteren Leben, speziell mit ihrem Tode, in Beziehung zu bringen [34].

In der syrisch-arabischen Gruppe [35] endlich bringt sie zwar ganz wie in den anderen Legenden unter mancherlei wunderbaren Ereignissen ihre letzten Tage in Jerusalem zu, wird aber kurz vor ihrem Tode nach ihrer Grabstätte in oder bei dem Garten Gethsemane hinausgetragen; sie stirbt an ihrer Grabstätte.

Diese Form scheint auf eine alte Tradition zurückzuweisen, dass Maria in einem Hause zu Gethsemane gestorben sei [36].

In den letzten Tagen der Maria sind drei Jungfrauen bei ihr und pflegen sie [37]. In der syrisch-arabischen Gruppe wird ihre edle Abkunft und ihre symbolische Bedeutung als Kirche, als Königtum Christi und als heiliger Geist ausführlich behandelt.

Als Maria sicher ist, dass sie sterben muss, werden in sämtlichen Versionen der Legende die Apostel zu ihr geführt, zuerst Johannes, dann die übrigen. Fast immer geschieht es durch wunderbare Entrückung: aus Italien und Indien trägt der heilige Geist sie plötzlich hinweg zu Maria; auch die schon verstorbenen Apostel kommen. Nach Tischendorf A blieb Thomas hier noch aus; nach einigen Versionen kommen auch Markus und viele andere Heilige [38].

Während der Todestage geschehen in der ganzen Welt, auf dem Meere und in den fernsten Ländern, besonders um Marias Haus herum gewaltige Wunder. Darüber werden die Juden so erregt, dass sie Maria angreifen wollen. Der römische Landpfleger bewahrt dabei Zurückhaltung und wird (nach einigen Formen) für das Christenthum gewonnen. Seine Rolle ist in Anlehnung an die Zurückhaltung des Pilatus und das Wort des Hauptmanns (Mc. 15, 39) bei Christi Kreuzigung ausgestaltet. Bei der syrischen Gruppe veranstaltet er ein sehr ausführliches Religionsgespräch zwischen Juden und

Digitized by Google

Christen; durch diese wird er bekehrt; er geht am folgenden Tage zu Maria, betet sie an, und sein kranker Sohn wird geheilt.

Endlich kommt die Stunde des Todes; meist ist sie an einem Sonntage. In der lateinischen Version A kommt Christus mit einem Lichtscheine, wie er auf dem Tabor war; der Lichtglanz verschwindet wieder, und Christus hat Marias Seele mit sich zum Himmel aufgenommen. Bei B tritt ein etwas längeres Gespräch zwischen Maria und Christus ein; dann sehen die Jünger, wie Christus Marias blendend helle Seele dem Michael übergiebt, während Gabriel sie geleitet; ähnlich ist es bei Gregor von Tours.

Ausführlicher erzählen andere Versionen: In dem griechischen Texte kommen vor Christus her Engelscharen; in dem syrischen Texte im *J. of s. l.* kommen u. a. Eva, Elisabeth, Adam, Seth, Noah, die drei Patriarchen, David und die Propheten; in dem arabischen Texte ist Henoch, Moses und Elias genannt; dann kommt Christus, nach Tischendorfs griechischer Version auf Cherubim thronend, nach dem arabischen Texte auf einem Wagen, das Kreuzeszeichen hält er in der Hand (syrisch). Er legt seine Hand auf Marias Angesicht, sie küsst seine Hand. Nach längeren Gebeten Marias — im syrischen betet auch Christus mit — singt die ganze Gemeinde, Maria segnet jeden einzelnen Apostel durch Handauflegung (griechisch). Dann stirbt sie unter hellem Aufleuchten und lebhaftem Wohlgeruch. Christus ergreift ihre Seele und sendet sie in das himmlische «Schatzhaus» (griechischer und arabischer Text). Petrus, Paulus, Johannes und Thomas eilen herzu, umfassen ihre Füsse (griechische Version), drücken ihr die Augen zu und legen ihre Glieder glatt (syrischer und arabischer Text).

In den Tischendorfischen Versionen folgt hierauf der Zug durch Jerusalem nach der Grabstätte, wobei Johannes[39] die Palme voraus trägt. In der syrischen Tradition findet, wie gesagt, dieser Zug schon vor Marias Tod statt. Auf Anreizung der Priester nähert sich ein Jude namens Jephonias, nach anderen Juphia, nach der lateinischen Version A. Ruben, nach B. ein ungenannter Oberpriester, der Bahre um Maria herabzustossen. Dann wollen die Juden ihren Leichnam als den einer Buhlerin verbrennen; aber die Hände werden dem Uebeltäter entweder vom Engel des Herrn herabgeschlagen,

Digitized by Google

und bleiben an der Bahre hangen, oder sie verdorren, und dann bleibt er selbst an der Bahre hangen. Er wird gläubig, wird geheilt und küsst Marias Füsse. Im Thale Josaphat wird Maria begraben[40]. Die Jünger bleiben am Grabe.

Die Aufnahme des Leibes wird (Tischendorf lateinisch A und im arabischen Texte[41]) in Folge des blendenden Lichtglanzes von den Jüngern nicht gesehen. Nur Thomas, der eben aus Indien auf den Oelberg durch die Luft entrückt ist, sieht die aufschwebende Maria, betet sie an und erhält ihren Gürtel, mit dem er zu den Aposteln eilt, die nun das Grab untersuchen und leer finden.

Einzigartig im arabischen Texte ist, dass Marias Körper zwar belebt im Paradies weilt (bis zum Tag der Auferstehung) und die Engel ihm dienen, ihr Geist aber im Königreich des Sohnes, in den Wohnungen des Vaters erglänzt[42].

Nach Tischendorfs griechischer Version hört bei Marias unsichtbarer Auferweckung von den Toten plötzlich der Gesang der Engel auf, die Jünger schauen Elisabeth, Hanna, die Erzväter, David und die Chöre der Heiligen, welche die Ueberreste der Maria und ihre Grabstätte anbeten.

In *lateinisch B* erscheint Christus und ruft auf die Bitte der Jünger Maria ins Leben zurück. Sie fällt anbetend zu seinen Füssen nieder, Jesus küsst sie und lässt sie[43] durch Engel in den Himmel tragen.

Bei *Gregor* steht plötzlich Christus neben den Jüngern, nimmt die Leiche und befiehlt, sie auf einer Wolke ins Paradies zu tragen, wo die Seele wiederum in sie einkehrt, und Maria sich mit den Heiligen für immer freut.

Bei *Wrigth, Contr.,* ist es fast ebenso, doch kommen die Jünger mit ins Paradies, Marias Seele wird mit dem Körper am Lebensbaume vereint, und Christus besieht mit Maria und den Jüngern die Hölle.

Bei *Wrigth, Journ.,* tragen die Jünger den Leichnam sofort beim Tode ins Paradies, kehren wieder heim, dann kommt Christus mit aller Herrlichkeit zu dem im Paradies niedergelegten Leichnam, ruft Maria ins Leben zurück und zeigt ihr alle Herrlichkeiten des Himmels. Sie fahren zum himmlischen Jerusalem mit Petrus, Johannes, Elias und Henoch und schauen in die Wohnungen der Seligen und der Verdammten[44].

Digitized by Google

Der arabische Text lässt auch den Apostel Johannes am Sterbebette davon reden, dass Maria nach ihrem Tode von ihrem Sohn leuchtende Kronen empfangen wird[45].

3. Kapitel.

Allmähliche Anerkennung des Glaubens durch die Kirche.

a) 5. — 6. Jahrhundert.

Die von Epiphanius angedeutete Möglichkeit, Maria könne zum Himmel aufgenommen sein, ohne vorher gestorben zu sein, wird nach ihm von niemand mehr vertreten. Maria musste ihrem göttlichen Sohne auch im Tode folgen. Aber wo hatte sich ihr Grab befunden? Die palästinensischen Christen, besonders die der Gemeinde von Jerusalem, haben sich gewiss mit Unwillen gegen den wohl nicht sehr alten Anspruch gewandt, den, wie es scheint, Ephesus auf diese hochheilige Reliquie erhob, vgl. oben S. 2 f. Die Sache war recht unwahrscheinlich, da nach Irenaus Johannes erst als alter Mann nach Ephenis gekommen war; also hätte Maria ihn doch wohl nicht mehr begleiten können (Liv. 343, Anm. 1). In Palästina haben vielleicht die Bethlehemiten eine Zeit lang den Anspruch erhoben, Maria habe in ihrer Stadt ihre letzten Jahre zugebracht und sei dort gestorben und also auch begraben (s. oben S. 9 und Anm. 34).

Da wurde das Grab der Gottesmutter in Gethsemane entdeckt. Wann es geschah, wissen wir nicht; aber wahrscheinlich ist es erst nach dem Concil zu Ephesus geschehen; wenigstens kann die Anerkennung seitens des Bischofs von Jerusalem wohl erst nach 431 erfolgt sein. Nach einem Zeugnis Juvenals, das in der zweiten dem Joh. Dam. zugeschriebenen Koimesispredigt überliefert ist[46], ist die officielle Anerkennung vor 451 erfolgt. Doch ist sehr zweifelhaft, ob wir diesen Nachrichten trauen dürfen. Die Entdeckung ist gewiss durch inspirierte Träume oder durch Vision vor sich gegangen. Dass man sich mit einem leeren Grabe begnügte, hatte wohl seinen Grund in dem Glauben, dass keine Verwesung ihren Körper getroffen haben könne, und dass Gott ihn, etwa wie den des Moses,

Digitized by Google

nach dem Paradies übergeführt habe, um ihn dort bis zur Auferweckung aufzubewahren. Dieser Gedanke konnte seit dem ephesinischen Concil in der Kirche wenigstens als geheimnisvolle Möglichkeit nicht mehr anstössig sein. Auf diese Weise konnte man auch am besten erklären, dass Gott einer solchen hochheiligen Reliquie keine Verehrung hatte zu Teil werden lassen. Nach dem juvenalischen Berichte scheint es, als ob der Kaiser und die Kaiserin über Marias Reliquie ähnliches vermuthet hätten, wie über Protasius und Gervasius berichtet wird, nämlich dass der Körper unverwest erhalten sei. Nun aber musste der Kaiser sich mit ihrem Sarge und Leichentuche begnügen. Aber der sogenannte juvenalische Bericht ist verdächtig, weil Modestus erklärt, nichts über Marias Tod von seinen Vorgängern überliefert erhalten zu haben.

Man kann gewiss sein, dass dem Grabe viele Wunder zugeschrieben wurden, wenn es auch noch nicht officiel anerkannt war. Das griechische Koimesisbuch scheint Nachklänge vom Glauben an die Wunderkraft des Grabes der Maria zu enthalten.

Bei aller Mannigfaltigkeit der Ansichten über Marias Tod können wir doch sagen: seit ungefähr 600 stand wohl allgemein fest und wurde als apostolische Tradition anerkannt, was der angebliche Dionysius Areopagita *(De div. nom. cap. 3)*[47] an seinen Freund Hierotheus schreibt: ἡνίκα καὶ ἡμεῖς, ὡς οἶσθα, καὶ αὐτὸς [Titus] καὶ πολλοὶ τῶν ἱερῶν ἡμῶν ἀδελφῶν, ἐπὶ τὴν θεάν τοῦ ζωαρχικοῦ καὶ θεοδόχου σώματος συνεληλύθαμεν, παρῆν δὲ καὶ ὁ ἀδελφόθεος Ἰάκωβος, καὶ Πέτρος, ἡ κορυφαία καὶ πρεσβυτάτη τῶν θεολόγων ἀκρότης, εἶτα ἐδόκει μετὰ τὴν θεάν ὑμνῆσαι τοὺς ἱεράρχας ἅπαντας, ὡς ἕκαστος ἦν ἱκανὸς, τὴν ἀπειροδύναμον ἀγαθότητα τῆς θεαρχικῆς ἀσθενείας.

Schon aus dieser Stelle ist zu vermuten, dass «*De div. nom.*» nach dem ephesinischen Concil geschrieben ist[48]. Dionysius hat die angeführte Stelle wohl übernommen, ohne dass sie einen Einfluss auf seine theologische Anschauung gehabt hätte; denn Maria nimmt keine Stellung in seiner irdischen oder himmlischen Hierarchie ein. Es ist auch gar nicht sicher, ob diese Stelle sich ursprünglich wirklich auf die Todesstunde der Maria bezieht. Möglich dass es ursprünglich um eine Schilderung des Grabes Christi sich gehandelt habe. Doch von dieser

Digitized by Google

vielleicht ursprünglichen Meinung kennen die byzantinischen Väter nichts. Sie meinen alle, es wird von Marias entseeltem Körper gesprochen und gehen davon aus, dass Dionysius mit seiner kurzen Bemerkung der ganzen ausgebildeten Koimesislegende apostolische Anerkennung gegeben habe[49], cfr. Livius, der ungenau sagt, dass die obenangegebene Stelle *«has been uniformly interpreted on our Lady's corporal assumption»*[50].

b) 7.—10. Jahrhundert.

Im folgenden werden wir sehen, in welchen Gestaltungen während des 7.—10. Jahrhunderts uns die Anschauungen von Marias Tod in den Aeusserungen der Kirche und ihrer bedeutendsten Lehrer entgegentreten. In den Hymnen und Festpredigten gehen die Verfasser leicht über ihre streng theologische Auffassung hinaus, wie sie in Briefen und Abhandlungen auftritt.

Der Osten.

Im Osten finden wir charakteristischer Weise in Briefen und dogmatischen Arbeiten keine Auseinandersetzungen über unser Gebiet. Dies hat seinen Grund darin, dass man einerseits fühlte, es könne nichts Wesentliches zu dem Beschluss des Concils von Ephesus (von 431) hinzugefügt werden; anderseits empfand man in dem dogmatisch bedeutendsten Punkte, der Lehre von der körperlichen Assumptio, Zurückhaltung als notwendig. Auch endete die schöpferische Zeit der griechischen Theologie ja schon um das Jahr 600.

Zu einem bemerkenswerten Auseinandersetzung kam es im Osten nur anlässlich der Bilderstreitigkeiten. Die ikonoklastischen Kaiser hinderten nämlich durch ihr Bilderverbot den Marienkult sehr; doch richteten sie sich nur gegen die Verehrung von Bildern, also auch den mit dem Tode und der Assumptio Marias zusammengehörenden, nicht aber gegen die Lehre von Maria und die Feier der Marienfeste. Wenn man gelegentlich davon hört, dass die Anrufung der Maria untersagt wird[51], so ist dies jedenfalls nicht etwas dauerndes. Bei den Bestimmungen des 2. Concils zu Nicäea [*Harduin, Acta Conciliorum IV, Col. 455* (lat. Text), *Col. 456* (griech. Text)] wird betont, dass alle Verehrungsbezeugungen gegen die heiligen

Digitized by Google

Bilder Christi, Marias, der Engel u. s. w. von dem Bilde zu dem πρωτότυπον (lat. *primitivum*) übergeben; wer das Bild ehrt, ehrt die in diesem abgebildete ὑπόστασις (lat. *subsistentia*). Die Verehrung besteht in Kuss (ἀσπασμός) und *adoratio* aller Art (προσκύνησις), λατρεία dagegen gebührt nur dem göttlichen Wesen. Hierdurch werden die Bilder, besonders die Christus- und Mariabilder, ganz vergöttlicht. Zum neuplatonischen Ursprung dieser Vergöttlichung cfr. v. Dobschütz «das Christusbild», I., S. 23 und 268 ff.

Im Westen versuchten die Gegner des Bilderkults die Bestimmungen des gen. Concils zu verwerfen, aber auf die Dauer ohne Erfolg wegen der festen bilderfreundlichen Haltung des römischen Stuhles.

Hymnen.

Die älteste Hymne, die uns interessiert, stammt vom Patriarchen *Sophronius* von Jerusalem. Die Zionskirche und deren Umgebung wird gepriesen: Strömen gleich gehen Heilungen für alle von jenem Steine aus, auf dem die göttliche Jungfrau (im Tode) sich hinstreckte[52].

Die Hymne des *Sergius* (Patriarch von Konstantinopel 614—41) ist nur zur Hälfte erhalten[53]. Die Engel, dann die Apostel und Evangelisten grüssen die sterbende Maria mit vielen bildlichen Namen. Wir sehen hier, wie aus den Legenden schon früh in die kirchliche Verehrung der sterbenden Maria die Vorstellung kam, dass die Apostel auf wunderbare Weise zu ihr entrückt wurden. Erwähnt wird, dass Maria aufsteigen wird, um ihrem Sohne zur Seite zu stehen. Sonst erfahren wir nichts über den Akt der Assumptio.

Eine andere Hymne[54], die wohl auch aus der Zeit von 600—700 stammt, feiert die «ἐν μητράσι πάρθενος». Die pseudodionysische Stelle scheint zu Grunde zu liegen. Es wird nicht erwähnt, dass die Apostel auf wunderbare Weise herbeigeführt werden. Die Assumptio der Seele Marias erfolgt ohne Anwesenheit Christi: Mit über der Brust gekreuzten Armen betet sie, und im Tode schliesst sie selbst ihre Augen und Lippen[55]. Die körperliche Assumptio wird von den Jüngern nicht gesehen, sondern Christus erscheint den Aposteln, als sie nach der Beerdigung auf Zion sitzen und essen; er verkündigt

Digitized by Google

ihnen, Gottes Tabernakel, d. h. Maria, müsse mehr Ehre haben als Moses, dessen Angesicht auf dem Berge strahlend geworden war: ἄδηλος ἔστω (ἡ σὰρξ) τῆς ἐν μητράσι παρθένου. Nun wird ihr Arm überall eingreifen.

Die Hymne des Cosmas[56] stimmt inhaltlich ungefähr mit dem griechischen Koimesisbuch überein. Ob sie wirklich von Cosmas stammt, ist zweifelhaft.

Predigten.

Einige Aeusserungen finden wir bei *Modestus von Jerusalem;* er nennt die körperliche Assumptio ein Mysterium und spricht von ihr nur sehr wenig und nur in negativen und vorsichtigen Ausdrücken[57].

Andreas von Kreta beschäftigt sich etwas mehr mit der Frage, doch verwirft er nicht ohne weiteres die Möglichkeit, dass Maria zu Staub geworden sei. Für ihn wie für Modestus ist das Totenbett mit dem Leichnam ein Wunder und besitzt wunderbare Kraft[58].

Wichtig sind drei Predigten des Patriarchen Germanos[59]. Benrath zweifelt, ob sie von dem älteren Patriarchen Germanos von Konstantinopel stammen. Die meisten anderen Forscher aber halten ihn für deren Verfasser[60].

In seiner unbeschränkten Verehrung der Maria[61] behauptet er viel bestimmter die für Maria so ehrenvolle körperliche Assumptio. Er begründet sie dogmatisch damit, dass Christi Fleisch Mariae Fleisch sei und bleibe. Den Schriftbeweis nimmt er aus Ps. 131, 14: αὕτη ἡ κατάπαυσίς μου εἰς αἰῶνα αἰῶνος. Ein anderer Beweis ist, dass ihr Grab leer gefunden wurde (2. Rede.). Marias körperliche Assumptio ist nicht nur Gegenstand des Glaubens, sondern auch der Verkündigung der Apostel[62]. Nur die Apostel sind heilig genug, um den Leichnam zu Grabe zu tragen[63]. Im Anschluss an Joh. 14, 8 sagt Christus zu Maria: οὐκ ἀφήσω σε χρονίως ὀρφάνην ἐν αὐτῷ (d. h. im Grabe).

Von Johannes Damascenus besitzen wir drei Predigten über die Koimesis Marias[64].

Seine Vorstellungen von Dormitio, Assumptio und Triumphzug der Maria sind wohl noch höher als die des Germanos ausgebildet. Da Maria nach ihm «Tabernakel Gottes», die

Digitized by Google

«heilige Stadt»[65] und «Quelle des Lebens» ist, so ist es nur ein gerechter Lohn, dass ihre Seele zu möglichst gesteigerter ζωή geführt werde, nämlich nach der höchsten Himmelsregion, zum Thron Christi, während Elias nur in den Himmel gekommen ist[66], und Paulus in seiner Entrückung doch nicht weiter als bis in den dritten Himmel. Ein Vorbild ihrer Seele sieht er in der Taube Noahs. Infolge dieses erhöhten Lebens kann sie viel wirksamer den ihrigen beistehen, als wenn sie noch im Fleische wäre[67]. Neben dieser mehr geistigen Auffassung von der Assumptio hegt er auch die Ueberzeugung, dass ihr sündenloser Körper nach Ps. 15, 10 nicht auf der Erde zurückgelassen[68], sondern als der der Königin, Herrin, Gottesmutter und wahrhaftigen Gottesgebärerin in den Himmel gebracht sei. Nachdem ihr Körper zum Himmel gekommen ist, findet man beim Grabe grosse Gnadengaben[69]. Das leere Grab ist nach der zweiten Predigt ein hochheiliges, wunderwirkendes Merkmal, dass Marias Körper von vielen Engeln und Erzengeln aus dem Grabe zum Himmel übergeführt sei. In der dritten wird das Grab als Thalamos bezeichnet, weil der Geist seine alte Braut wieder sucht, um sie neu zu beleben[70]. In Anlehnung an Cant. 6, 10. 4, 17 wird sie aufgenommen als die schönste unter den Weibern, deren Schönheit ganz makellos ist; dies meint er wohl im wörtlichen Sinne. Wessen Gemahlin sie im Himmel ist, ist nicht völlig klar. Die Lehre von der Incarnation hat in Verbindung mit den erwähnten Stellen des Hohenlieds und Ps. 44, 10 dazu geführt, dass Maria die Gemahlin des Logos-Christus wurde; anderseits ist sie Gemahlin des Vaters, während der heilige Geist bei der Ehe eine mehr vermittelnde Stellung einnimmt. Sie thront, wie Johannes Dam. in der zweiten Rede sagt, zwischen Flügeln der Cherubim als Gast Christi, weil Christus seiner Zeit ihr Gast war[71]. Nun sind alle Menschen ihre δοῦλοι, denn der Sohn hat alle Geschöpfe seiner Mutter unterworfen (κατεδουλώσατο)[72]. Solche Gedanken waren natürlich beeinflusst durch das despotische Regierungssystem des byzantinischen Reiches, wo alle Menschen Sklaven des Kaisers und der Kaiserin waren. Im germanischen oder germanisch beeinflussten Westen dagegen wurde Maria mehr als geliebte Mutter oder als ritterlich verehrte Himmelskönigin betrachtet.

Digitized by Google

Schliesslich nennen wir eine Koimesispredigt von *Theodorus Studita*[73]. Erst beschreibt er, wie die himmlische Orante-Maria fürbittend für die ganze Welt thätig ist: Die Hände, die Gott getragen haben, sind für uns zum Throne des Weltherrschers ausgestreckt. Dann preist er ihren irdischen Stellvertreter, das Marienbild, dessen Wesen ungefähr wie das des Mondes ist, der in der Nacht von der Sonne (ɔ: der himmlischen Maria) bestrahlt wird. — Maria ist, sagt er weiter, der hohe und erhöhte kerubische Thron des Weltkönigs; dies deutet darauf, dass das Bild, welches er vor Augen hat, die Maria von Blaquernai ist. — Ueber Marias Erhöhung, die er selbstverständlich auch als körperlich betrachtet, haben besonders die Frauen sich zu freuen, weil ihnen damit Ehre anstatt Unehre zu Teil geworden ist.

Der Westen.

Die Stellung der Kirche zu den Legenden.

Viel enger an die durch Ps. Dionysius aufgekommene Tradition schliesst sich der Westen an; vielfach bekämpfte man hier sogar die Legenden über den Transitus. Dieser Kampf findet seinen schärfsten Ausdruck in dem Dekret des Papstes Gelasius vom Jahre 496, das sich vielleicht an eine von Damasus (382) erlassene Verordnung anschliesst. In ihm wird «*liber, qui apellatur transitus, id est assumptio sanctae Mariae*», nebst anderen Apokryphen in sehr strengen Worten verurteilt: *non solum repudiata, verum etiam ab omni catholica et apostolica ecclesia eliminata atque cum suis auctoribus auctorumque sequacibus sub anathematis indissolubili vinculo in aeternum damnata*[74].

Einige katholische Forscher meinen allerdings, die Legenden seien in Rom nur deshalb bekämpft, weil sie falsche Autornamen tragen. Aber das ist unrichtig; thatsächlich wurden, wie wir noch sehen werden, im Westen auch von einzelnen Theologen die Legenden über die körperliche Assumptio wegen ihres Inhaltes bekämpft (so Ps. Hieronymus und Beda Venerabilis). Freilich konnte das Dekret keine scharfe Waffe gegen Freunde der Legenden (wie Gregor von Tours) sein, weil in demselben nicht angegeben ist, worin das Heretische der Legenden

Digitized by Google

liegt. Ueber die griechischen Legenden giebt Gelasius kein direktes Urteil; doch war wohl allgemein bekannt, dass die verurteilten Legenden auf die des Orients zurückgingen.

Die Wirkung des Dekretes in Rom war nicht gross. Wenn die Prediger sich am Dormitiofest auch davon fernhielten, die Legenden zu benutzen, so bot doch die allegoristische Exegese mancherlei Anknüpfungspunkte, die Assumptio (Ascensio) Mariae auszuschmücken[75]. Besonders beliebt war die Verwendung einiger alttestamentlichen Stellen wie Ps. 44, 10; ofte knüpfte man an das Hohelied an oder an Stellen, die von der Bundeslade handeln, z. B. Ps. 131, 8; Gen. 3 gab Anlass, Maria als Zertreterin der Schlange, aber auch als das lebendige Paradies zu feiern. Aus dem N. T. liess sich besonders das apokalyptische Weib (Apk. 12) verwerten; dabei deutete man vielleicht die 12 Sterne als die 12 Apostel, die in wunderbarer Weise zum Sterbebett entrückt werden. Auch Lk. 1, 39, wo Maria auf das Gebirge Juda hinaufsteigt, konnte als biblische Andeutung der Ascensio Mariae den Predigten zu Grunde gelegt werden.

Zunächst wollen wir die Stücke betrachten, bei denen die subjektiven Anschauungen einzelner Verfasser am wenigsten hervortreten.

Liturgien.

In erster Reihe haben wir ein Sakramentar Gregors des Grossen (590—604) zu nennen. Gregor betrachtet die Aussage des Pseudo-Dionysius als zuverlässige Grundlage für den Assumptioglauben, da er, wie es scheint, diese Schriften für echt hält. In dem Sacramentar deutet er nach griechischer Sitte, Acta 2, 27, eine Stelle, die sich eigentlich auf Christus, die siegreiche Auferstehung, bezieht, auf Maria um.

Freilich will er damit vielleicht nur eine mysteriöse Möglichkeit andeuten. Weiter entwickelt, aber immer noch vorsichtig, in mysterienhafte Form gehüllt, findet sich derselbe Gedanke in einer vermutlich italienischen Liturgie *(Mabillon Mus. It. 301)*.

Das reichhaltigste Material bietet die gallicanische Liturgie[76]. Ihre Messgebete auf Marias Assumptio sind nach dem *Missale gothicum* aus einem Sakramentar von Autun (aus dem Ende des

Digitized by Google

7. Jahrhunderts) entnommen, die Perikopen aus dem *Lectionarium gallicanum* von Luxeuil (7. Jahrh.).

Die mysteriöse Bedeutung des Festes der Himmelfahrt Mariae wird sehr stark betont. In mystischer Weise dringt die Lehre von einer körperlichen Assumptio ein. Die Legende, wie Gregor von Tours sie überliefert hatte, übte dabei Einfluss aus. Die Liturgie erwähnt kaum, dass das Grab leer aufgefunden sei, beruft sich in erster Linie auf das Geheimnis ihrer jungfräulichen Mutterschaft; aus diesem leitet sie die Berechtigung der Tradition ab[77]. Am ausführlichsten spricht sich die Contestatio aus. Hier wird Marias Migratio zu Christus mit dem Auszug der Israeliten aus Aegypten verglichen. Das Fest ist also nicht Trauer-, sondern Freudenfeier. «*Glorificamur in transitu*»; Maria ist ja «*non subdita labori per transitum*», sie stirbt ohne Schmerzen, wie sie ohne Schmerzen geboren hat; beides ist die Folge ihrer Sündenlosigkeit. Von ihrem jungfräulichen Leben wird auf körperliche Himmelfahrt geschlossen: *ut quae terra non erat conscia, non teneret rupes inclusa.* Aber gerade hier, wo wir eine körperliche Assumptio angedeutet finden, kehrt die Contestatio vorsichtiger Weise zum sicheren Boden der seelischen Assumptio zurück. Diese wird in glänzenden Farben geschildert: *Vere diversis infulis anima redempta: cui apostoli sacrum reddunt obsequium*[78], *angeli cantum, Christus amplexum, nubes vehiculum, assumptio paradisum, inter choros virginum gloria principatum.*

Im wesentlichen sind die Schilderungen von Marias Tod den Legenden entnommen. Zu beachten ist auch, dass in der *collectio ad pacem* um denselben Frieden gefleht wird, den Christus seinen Jüngern bei der Aufnahme seiner Mutter gegeben hatte, also wohl um den von Maria gespendeten, oder vielmehr durch ihre Fürbitte vermittelten.

Als Epistel wird verwendet I. Kor. 7, 5—40 (vom jungfräulichen Stande), als Evangelium Lk. 1, 39 ff. (ihr Gang zu Elisabeth). Ferner wurde das Lied der drei Männer im feurigen Ofen gesungen[79].

In anderen Liturgien wird als Evangelium auch die Perikope von Jesu Besuch bei Maria und Martha genannt: hier ist der Contemplationsgenuss der Maria ein Bild der Freude,

Digitized by Google

die der Gottesmutter durch Wiedervereinigung mit ihrem Sohne zu Teil wird.

Hymnen.

Wir nennen hier nur zwei der bedeutendsten. Die eine stammt von Venantius Fortunatus († 609). Er schildert die Assumptio und die Herrlichkeit, in die Maria eingeht, teilweise mit etwas profanen Bildern: [80]

Cuius (Christi) *honore sacro, Genetrix, transcendis Olympum,*
Et super astrigeros erigis ora polos,
Conderis in solio, lactea Virgo, choris.
Nobile nobilior circumsistente senatu,
Consulibus celsis ipsa sedes.
Sic iuxta Genitum Regem Regina perennem
Ornata ex partu Mater opima tuo.

Es erfolgt noch eine Begrüssung seitens der verschiedenen himmlischen Chöre. Ob der Verfasser an eine körperliche Assumptio glaubt, ist nicht zu ersehen; möglich ist es.

Ferner dichtete Notker von St. Gallen eine Hymne auf das Assumptiofest[81]. Er war ein Freund des Tutilo, von dem wir in Teil II reden werden.

Hervorgehoben wird, dass Maria dem Heiland bei seiner Menschwerdung Hospitium gewährt habe. Von ihrem Tode und dem Akte der Assumptio ist nicht die Rede; im Mittelpunkte der Hymne steht die Freude über ihre Wiedervereinigung mit ihrem Sohne. Die fünf Chöre des Himmels verehren die herrliche «*stella maris*». Auf Erden wird ihr Lob von den Gläubigen, im Himmel von den fünf Chören der Heiligen gesungen, denn sie hat das grosse Licht der Welt geboren.

Die Engel sind unter diesen Chören nicht genannt, doch ist Maria vorher als «*celebris angelis*» gefeiert: sie ist dies als Mutter des Herrn der Engel. Schliesslich wird auch die Macht der Fürbitte Marias gepriesen.

Pilgerberichte.

Die meisten Pilgerberichte verhalten sich gegenüber der Frage der körperlichen Assumptio zurückhaltend. So lesen wir in dem Bericht des *Adamnanus von Hy* über die Pilgerfahrt des Bischofs Arkulf[82] (Ende des 7. Jahrhunderts): *Sed de eodem*

Digitized by Google

sepulcro, quomodo vel quo tempore aut a quibus personis sanctum corpusculum eius sit sublimatum, vel quo loco resurrectionem expectat, nullus, ut fertur, pro certo scire potest.

Und Beda Venerabilis[83] sagt um das Jahr 720: *monumentum vacuum, in quo sancta Maria aliquandiu pausasse dicitur, sed a quo vel quando sit oblata nescitur.*

Bezeichnend sind die Berichte über die Pilgerfahrt, die der heilige Willibald 723—729 oder 726 unternahm. Der eine Bericht, Hodoëporikon des heiligen Wilhibald[84], stammt von einer Nonne von Heidenheim (verfasst um das Jahr 780), der andere, Itmerarium des heiligen Willibald[85], stammt von einem Anonymus. Dieser Anonymus nahm, wie Livius mit Recht hervorhebt, selbst am Zuge teil, giebt also als alter Vertrauter Willibalds den Bericht des Heiligen mit besseren Voraussetzungen für Genauigkeit als die Nonne.

Die letztere sagt: *Apostoli undecim portaverunt Mariam* (nämlich zum Grab), *sicut prius dixi, et tunc angeli venientes tulerunt illam de manibus apostolorum*[86] *et portaverunt in Paradisum.*

Dagegen sagt der Anonymus: *Sed utrum apostoli eam . . . ibi sepelierunt an forte sepelire eam destinantibus, post efossum ibi sepulcrum, ipsa sit cum corpore assumpta, vel si sepulta ibi conditur, utrum . . . alias transportata sit, an recepta vera immortalitate resurrexerit, melius dubitatur quam aliquid inde apocryphum definitur.*

Die Nonne hat also wahrscheinlich eine von Willibald offengelassene Hypothese als historisches Faktum aufgenommen. Auch einen Bericht über das Strafwunder bringt die Nonne, aber sie lässt, wohl um das Wunder zu steigern, mehrere Juden an der Bahre festhangen.

Auf die Bildung eines festen Cyklus in den Erzählungen über Tod und Auferstehung Mariae haben die Berichte der Pilger sicher bedeutenden Einfluss gehabt. Denn es liegt in der Natur der Sache, dass die Pilger die einzelnen Vorgänge genau lokalisierten. Vgl. hierzu besonders Zahn, «Die Dormitio etc.», S. 35 ff.

Wie wir schon sahen, haben sich Modestus und Sophronius Marias Tod in der Zionskirche gedacht, ihr Grab aber in der Marienkirche zu Gethsemane, die wahrscheinlich ursprünglich

Digitized by Google

als ihr Haus galt, vgl. Antonius (um das Jahr 570): *Et in ipsa valle est basilica sanctae Mariae, quam dicunt domum eius fuisse, in qua et de corpore sublatam fuisse.* Der etwas früher (um das Jahr 530) schreibende Theodosius sagt nur: *Ibi est ecclesia dominae Mariae matris Domini* (vgl. Zahn, S. 40 f. und Anm. 2); Theodosius denkt sich doch wohl die Sache wie Antonius.

Da nun die Dormitiolegende immer stärkeren Einfluss übte, wurde Gethsemane immer entschiedener als Ort ihres Grabes, Zion als Ort ihres Hauses und Todes bezeichnet. Nach Zahn beruht die Tradition von dem Hause auf Zion auf einer Verwechselung des Apostels Johannes und (seiner Pflegemutter) Maria mit Johannes Markus und seiner Mutter Maria, die auch Besitzer des Coenaculums gewesen seien.

Weitere Andeutungen bietet Hippolyt von Theben (s. Diekamp 4, 12; 5, 6; 6, 11; 7, 1; vgl. Zahn S. 36).

Predigten und Briefe.

Gegen alle Assumptiolehren spricht sich Isidor († 616) aus[87]: *Nec obitus uspiam legitur dum tamen nec reperitur sepultura.*

Besonders wichtig sind zwei Briefe, deren der eine von Hieronymus, der andere von Augustin zu stammen vorgiebt; in Wirklichkeit sind sie wohl im 8. Jahrhundert geschrieben.

Pseudo-Hieronymus[88] steht auf dem Boden des Gelasianischen Ediktes, das aber nicht genannt wird, weil der Brief ja aus älterer Zeit stammen will. Der Verfasser ist wohl einer von den Theologen Karls des Grossen, vielleicht Alkuin oder Paul Warnefried; in die Predigtsammlung Pauls ist der grösste Teil des Briefes aufgenommen. Der Brief fand weite Verbreitung in Frankreich[89], Spanien[90] und Rom. Dass er in Rom sogar als Lesestoff beim Assumptiofest verwendet wurde, zeigt, wie wenig fest damals der Glaube an die körperliche Assumptio stand.

Grundlage für die Anschauung des Pseudo-Hieronymus ist, dass Marias Seele zu grosser Herrlichkeit in den Himmel aufgenommen ist. Dagegen erklärt er, der Bericht des Transitusbuches beruhe nur auf Vermutung. Die juvenalische Tradition ist ihm wohl unbekannt; dagegen kennt er Pseudo-Dionysius; doch spricht dieser ja nicht die Lehre von der körperlichen

Digitized by Google

Auferstehung und Himmelfahrt aus. Er betrachtet diese Lehre als Ausfluss griechischer Phantasie; nur leichtsinniger Weise sei sie von den Lateinern übernommen. Möglich sei sie allerdings nach der Heiligen Schrift; denn auch Davids Körper scheine auferstanden zu sein nach Act. 2, 29, wo von seinem Grab, nicht aber von seinem Leichnam die Rede sei; auch seien ja nach Mth. 27, 52 f. schon Tote auferstanden. Aber es sei besser, Marias körperliche Assumptio zweifelhaft zu lassen, da sie «*sine periculo nescitur*». Als Folge der Sündenlosigkeit genüge die Ascensio ihrer Seele zum Throne Christi. Gemäss dem 4. Gebot ist Christus ihr bei ihrem Kommen entgegengegangen; damit hat er sie eingeladen, die höchste Macht mit ihm gemeinsam zu übernehmen (Cant. 2, 11), die Königskrone, von ihm auf ihr Haupt gesetzt, zu tragen (Cant. 4, 8), und sich mit ihm auf seinem Trone niederzulassen.

Anders steht *Pseudo Augustin*[91]. Er hält es für durchaus nicht gefahrlos, die Frage der körperlichen Assumptio dahingestellt sein zu lassen; es sei eine der Wahrheiten, von denen zwar die Schrift, nicht aber die Vernuft schweige. Sterben musste Maria, weil ihr Sohn gestorben war; da sie aber von Evas Fluch frei war, konnte Gott sie nach Ps. 15, 10 nicht der Verwesung überlassen. Christus musste sie so ehren, weil sie dieselbe Natur trägt wie er. Aus Gottes Gerechtigkeit und Liebe folgt, dass er ihr wie im Leben, so auch im Tode, mehr Ehre als allen Menschen verleihen musste. Wenn Gott schon den drei Männern im feurigen Ofen, dem Jonas und dem Daniel gewissermassen eine Auferstehung zu Teil werden liess, so musste er erst recht die Gottesgebärerin auferstehen lassen. Jedoch sieht sich der Verfasser durch Röm. 11, 33 und 1 Kor. 13, 12 genötigt, Christus um Verzeihung zu bitten, falls er sich in einem Punkte irren sollte. Er scheint Leute, die wie Pseudo-Hieronymus denken, nicht verurteilen zu wollen.

Unter dem Namen des *Ildefonsus*[92] sind 7 Predigten auf das Assumptiofest, sowie eine auf die Oktave desselben erhalten. Ildefonsus starb 667. Die Predigten stammen aber wahrscheinlich aus der Zeit nach 847, weil erst in diesem Jahre das Assumptiofest in Rom eine Oktave erhielt; freilich kann hie und da in Spanien das Fest schon früher durch eine Oktave vergrössert worden sein; jedenfalls sind sie erst nach

Digitized by Google

Pseudo-Hieronymus verfasst, da dieser in der fünften Predigt besonders empfohlen wird.

Auch Pseudo-Ildefonsus legt allen Wert auf die Assumptio der Seele; in der 6. Predigt schliesst er sich ganz der Anschauung des Pseudo-Hieronymus über die körperliche Assumptio an. Die Assumptio und den Triumphzug der Seele schmückt er mit den lebendigsten Farben aus. Unter dem Gesang der Engel wird sie in die himmlische Brautkammmer gebracht, wo sie mit ihrem Sohne, der also ihr Bräutigam ist, gemeinsam thront. Das Fest der Erhöhung wird von den Engeln und den himmlischen Jungfrauen so hoch gefeiert, dass der Jubel bis in den Tartarus hineindringt, die Teufel erzittern lässt und den gequälten Seelen Linderung schafft.

Autbert von Benevent (778) erklärt in einer Predigt[93] es genüge, dass man Maria als *Regina angelorum* anerkenne. Persönlich zweifelt er nicht an ihrer körperlichen Assumptio.

Notker glaubt «mit der Kirche», dass ihr Körper an irgend einer Stelle verborgen und gegen Zerstörung durch den Antichrist geschützt ist. Diese Auffassung ist wohl nur eine Variante von der des Ado, dass Gott ihren Körper verborgen habe, um ihn vor der Feindschaft der Juden zu schützen. Die Unsicherheit über die körperliche Assumptio, die also damals noch herrschte, ist wohl noch die Ursache davon, dass in den Kapitularien Karls des Grossen die Feier des Assumptiotages nicht unbedingt geboten war[94].

Rabanus Maurus († 856)[95] betont in einer uns erhaltenen Assumptiopredigt nur, dass die Mutter des Herrn hoch über die Engel erhöht ist; ihre Erhöhung ist von Elisabeth, Lk. 1, 42 vorausgesagt; sie herrscht an der Seite ihres Sohnes, *cui praestitisti uteri tui hospitium, ipse tibi dedit regna coelorum.*

Ferner ist uns eine Assumptiopredigt (oder ein Brief?) erhalten, die wahrscheinlich von Fulbertus Carnotensis († 1028) verfasst ist[96]. Der Inhalt ist ähnlich dem, was Rabanus sagt. Mit Begeisterung wird von dem Wunder der Geburt des Schöpfers durch das Geschöpf gesprochen. Aus diesem Wunder folgert er Marias grosse himmlische Herrlichkeit; er malt diese aus, ohne aber ihren Beginn zu präcisieren. Er sieht die Lehre von der körperlichen Assumptio für fromme Meinung an: «*credidit christiana pietas*»[97]. Sie wird die erste unter den

Digitized by Google

Jungfrauen im blumenreichen Paradies sein; dort weilt sie umgeben von Engeln und Erzengeln, die das dreimal Heilig singen. Sie steht mit ihrem Sohne in einzigartig enger Gemeinschaft: «*Tu sequeris Agnum*[98], *quocumque perrexerit*», natürlich weil sie nicht nur *mater Dei* ist, sondern auch *Regina virginum* (cfr. Apoc. 14, 4).

---

4. Kapitel.

Rückblick.

Zum Schluss blicken wir auf die Geschichte und Bedeutung der Assumptiolitteratur zurück.

Sie ist von der kanonischen und legendaren Litteratur über die Geburt Christi abhängig. Aus der Litteratur über Christus sonderte sich seit dem Anfang des 5. Jahrhunderts, besonders seit 431, eine Marienlitteratur aus. In dieser sehr verbreiteten und ausgedehnten Litteratur bildete die Assumptiolegende eine Hauptgruppe. Treibendes Motiv war der Gedanke, dass der wunderbaren Jungfrau auch ein wunderbarer Tod und eine wunderbare Einführung in den Himmel zu Teil werden müsse. Da jedoch eine thatsächliche, geschichtliche Stütze in der Bibel oder der kirchlichen Tradition als unerlässliche Bedingung für die kirchliche Anerkennung galt, sich aber nicht leicht und ungekünstelt beibringen liess, so erlangte die Litteratur über Tod und Assumptio Mariae erst spät durchgreifende Bedeutung.

Die Lehre von der körperlichen Assumptio wurde zuerst im Osten von der Kirche angenommen; seit etwa 800 galt sie dort allgemein als apostolisch; doch wird sie von keinem Concil als solche erklärt. Im Westen wurde sie gewöhnlich in den Bereich der frommen Meinung verwiesen. Diese Verschiedenheit geht natürlich darauf zurück, dass der Westen mehr zu kirchlicher Nüchternheit und Vorsicht, der Osten dagegen mehr zu Spekulation und ungezügelter Phantasie geneigt war.

Während dessen wurde die Litteratur über die Assumptio immer bedeutender und selbständiger gegenüber der über die Geburt. Der Akt der Assumptio erlangte mehr und mehr das

Digitized by Google

Recht, Ausgangspunkt für Traktate zu werden; im Anschluss an Marias Erhöhung gab man phantasievolle Beschreibungen ihrer Herrlichkeit. Man pries sie als Königin und Fürbitterin, deren Beistand nicht nur den Frauen, sondern allen Menschen notwendig sei.

Mit der Verselbstständigung ging eine bestimmtere Gruppierung des Stoffes zu einem Zyklus Hand in Hand: dieser Zyklus begann mit der Vorbereitung zum Sterben und endigte damit, dass Maria neben Christus auf dem Weltenthrone sitzt und herrscht.

Digitized by Google

II. Bildliche Darstellung von Mariae Tod und Himmelfahrt.

1. Kapitel.

Das Verhältnis der Litteratur zur Kunst.

(Orientierende Vorbemerkungen zu den folgenden Kapiteln.)

Man kann leicht aus der Art der in Betracht kommenden Litteratur und Kunst erkennen, dass die Kunst keinen durchgreifenden Einfluss auf die Litteratur geübt hat, dass dagegen die Erstere von der Letzteren sehr abhängig ist. Die Kunst hat sich nämlich vorwiegend in den byzantinischen Traditionen gehalten; geübt aber wurde sie hauptsächlich von Mönchen und Geistlichen, also von Personen, die in der Litteratur lebten.

Sicher standen besonders die eigentlichen Kultbilder unter dem Einfluss der kirchlichen Autorität. Freilich sind die Einzelheiten wohl kaum von der Kirche streng überwacht, wenigstens nicht vor dem Bilderstreit. Ins einzelne gehende kirchliche Vorschriften waren besonders bei den grossen Mosaiken, die zu Schmuck und Belehrung dienen sollten, nicht möglich.

a) Ganz besonders war der Künstler genötigt, sich an die Tradition der Litteratur zu halten, wenn er ein Bild der sterbenden oder gestorbenen Maria anfertigen wollte; denn hier bot die altchristliche Kunst nur wenige Anknüpfungspunkte. Die Darstellungen der Litteratur waren sehr poetisch und boten mancherlei Anregung. Es gab fast zu viel Scenen; der bunte Wechsel der Ereignisse bei Marias Tode erschwerte die

Digitized by Google

Bildung eines festen Typus. Mancherlei Versuche sind gemacht; sie wirken in den uns erhaltenen Bildern nach. Freilich, manche für den Künstler wichtige Frage wurde von der Litteratur nicht beantwortet; namentlich sagten die Legenden nichts über das Aussehen von Marias Seele. Wahrscheinlich hat man anfangs versucht, die Seelenassumptio nur anzudeuten durch ein Bild der letzten Augenblicke Marias. Nach der Litteratur (besonders auf Grund von Cant. 4, 10 und Ps. 44), ist Maria überaus schön darzustellen, obwohl sie bei ihrem Tode ziemlich alt war. Die Schönheit wurde von der byzantinischen Kunst durch Würde und Pracht bezeichnet. Würde liess sich nun freilich am Sterbebett wenig zum Ausdruck bringen, und Pracht liess sich mit der strengen, Gott geweihten Jungfrau während ihres irdischen Daseins selbst für byzantinischen Geschmack nicht recht vereinigen.

Nur selten hat man bei Bildern des Sterbebettes die Züge Marias in mehr ausgeprägter Weise individualisiert; wo es geschehen ist, hat man auf Grund der in der Litteratur herrschenden Ansicht, Christi Gesichtszüge auf sie übertragen. Näher lag eine solche Darstellung bei den Muttergottesbildern und den Bildern, auf denen Maria neben Christus thront (s. unten). Früher aber hat man Maria ohne individuelle Gesichtszüge dargestellt; nur durch Symbole wurde sie kenntlich gemacht (s. die altchristlichen Bilder in den Katakomben).

Die Künstler hatten jedoch eine gewisse Freiheit gegenüber der litterarischen Tradition auch bei Darstellungen von Scenen aus Marias Todesgeschichte, und selbst bei dieser sehr beschränkten Freiheit hat die Kunst nicht verfehlt auf die Litteratur zurückzuwirken. Da nach byzantinischer Auffassung die Kultbilder Repräsentanten der dargestellten Heiligen und also anbetungswürdig und wunderwirkend waren, hat die fromme Meditation über sie und auch über die Bilder, die (wie die meisten Mosaiken) hauptsächlich nur zu Schmuck und Belehrung dienten, das Interesse am Gegenstande selbst gesteigert. Darstellungen von Marias Tod mussten also die «allzu grosse Leselust», über die Pseudo-Hieronymus in Bezug auf Transituslegenden klagt, befördern.

Welche Bedeutung Koimesisbilder hatten, kann man daraus schliessen, dass die Bilderfeinde solchen Anstoss an den Bildern

Digitized by Google

der Blaquernaikirche, worunter gewiss auch Koimesisbilder sich befanden, nahmen, dass sie sie vernichteten und Blumenmosaiken an ihre Stelle setzten (»so dass sie einem Vogelhaus und Obstgarten gleich sah.«)

Es ist auch ausdrücklich bezeugt, wie lebendig die farbenreichen Bilder die Thatsachen des Koimesisfestes den Festteilnehmern vor Augen stellten. Andreas von Kreta hielt nämlich die drei obengenannten Predigten, wie es scheint, noch während seiner Wirksamkeit in Jerusalem[99]. Die Predigten sind natürlich in einer der Marienkirchen Jerusalems gehalten, am wahrscheinlichsten wohl in der prachtvollen Kirche des Mariengrabes oder in der Zionskirche. In seiner Predigt weist er auf die Bilder, die lauter als viele Reden sprechen (Migne P. G. 97, 1063 ff.). Zum Schluss sagt er: »Betrachtet mit den Blicken des Glaubens die Ruhestätte der Glieder der in heiligen Bildern dargestellten Königin.« Dieser Ausdruck muss wohl u. a. auf ein Koimesisbild weisen. Jene Bilder können, falls die Predigt in der Grabkirche Mariae gehalten ist, erst nach 614 entstanden sein, da in diesem Jahre das ältere Gebäude zerstört wurde. Wie das Koimesisbild ausgesehen, können wir uns leider nicht leicht vorstellen. Höchstens kann Bedas Zeichnung in seinem Pilgerberichte eine Andeutung davon geben: Hinter dem Sterbelager steht ein Engel; ein Christusbild ist nicht vorhanden. In altchristlicher Zeit scheute man sich den himmlischen Christus als auf Erden erscheinend darzustellen; dies ist in die frühbyzantinische Kunst übergegangen.

b) Oben in unserer Litteraturübersicht haben wir gesehen, wie wenig bestimmt und in typische Form ausgeprägt die körperliche Assumptio geschildert ist. In der Regel wird sie im Westen als eine mysteriöse Möglichkeit, im Osten dagegen nicht nur als Wahrscheinlichkeit, sondern auch mehr und mehr als Glaubenswahrheit anerkannt; doch blieb sie auch hier während unserer ganzen Periode ein nicht in festen dogmatischen Zügen zu erkennendes Geheimnis. Es konnte daher wohl kaum vorkommen, dass ein Geistlicher die Darstellung dieses Mysteriums für seine Kirche bestellte. Es durfte nur angedeutet werden durch die Assumptio der Seele oder den himmlischen Triumph. Dagegen konnte das in der Litteratur als Beweis des Mysteriums so ofte erwähnte leere Grab

Digitized by Google

in die darstellende Kunst nicht aufgenommen werden, da die byzantinische Kunst die damit zusammenhängende Himmelfahrt Marias, in geschichtliche Form gefasst, scheute.

c) Die Assumptio der Seele konnte man, wenn man sie nicht nur andeuten wollte, gemäss der Litteratur im Anschluss an die Sterbescene ausführen: Ein Engel trägt vom Sterbebett aus die Seele in die obere Welt. Wegen der Komposition konnte hier aber die Seele schwerlich anders denn als Kind gegeben werden; daher liess der in der Litteratur mit besonderer Vorliebe ausgemalte Triumphzug im Himmel sich nicht unmittelbar an die vom Sterbebette ausgehende Assumptio anschliessen. Das Hauptinteresse an der Assumptio beruhte darauf, dass Maria als Fürsprecherin in die höchste Machtfülle und Herrlichkeit erhoben ist. Man brauchte also neben der Assumptio von der Erde aus einen besonderen Typus für das Ende der Assumptio, die Begrüssung der Seele im Himmel durch Engel oder auch durch Christus. Hierbei knüpfte man an die alte Orantenform an. Die stehende oder sitzende Orante-Maria wird von Engeln begrüsst; in späterer Zeit wird sie von Christus gekrönt, indem sie auf einem Trone nebeneinander sitzen. Alle diese Scenen haben etwas dramatisch belebtes an sich; sie bleiben aber weit zurück hinter den lebhaften Schilderungen der Litteratur über Marias Einzug in den Himmel, ihren Empfang durch Christus und die Chöre der Engel und Heiligen. Höchstens findet auf einigen Bildern eine Begrüssung seitens der Engel statt.

Bei den Bildern der Assumptio bewahrte die Kunst also eine grössere Selbstständigkeit gegenüber der Litteratur. Als man aus diesem Legendenstoffe kirchliche Schmuckbilder und Kultbilder verlangte, verfügte die Kunst schon über feste Typen, an die sie sich anschliessen konnte. Die Kunst des Westens hat der Phantasie mehr Spielraum gelassen; die einzelnen Akte wurden lebendiger gegeben als im Osten, — aber gerade hierbei blieb man in Abhängigkeit von der Litteratur.

Die bildende Kunst durfte nur langsam dem Fortschritte der Meinungen folgen; denn geheimnisvolle, noch unklare Gedanken prägen sich nicht rasch in darstellbare Formen. Aber anderseits haben die Bilder ebenso gut als alle Bücher die Legende verbreitet. Sie waren die Bibel der nicht lesekundigen

Digitized by Google

Menge; was man am heiligen Orte beim heiligen Kultus gesehen hatte, prägte sich sicher und tief ein.

---

2. Kapitel.

Die nur durch Beschreibungen überlieferten Darstellungen.

Die ersten Versuche künstlerischer Darstellung des Todes und der Assumptio Mariae sind leider in den Bilderstreitigkeiten und anderen Umwälzungen des Ostens fast vollständig verloren gegangen. Einige Notizen über untergegangene Bilder sind erhalten.

Im *Liber pontificalis*[100] heisst es in dem Abschnitte über Leo III. (795—816): .... *nec non aliam vestem chrisoclabam (fecit) habentem storiam transitus sanctae Dei genitricis Mariae mirae magnitudinis et pulchritudinis decoratam, ex gemmis pretiosis et margaritis* (vielleicht am Nimbus der Maria) *ornatam, cum periclisin de chrisoclabo* (vielleicht ein goldgewirkter Stoff), *et in circuitu listam de chrisoclabo.*

Nach R. d. F. I, 273, scheint es sich um ein grosses und prächtiges Gewebe zu handeln, in dessen Mitte die Assumptio (nach R. d. F. seelisch und körperlich zu verstehen) glänzte. Ebengenannte Auffassung R. d. F.s ist aber wohl unrichtig. Es war jedenfalls ein Bild des Sterbebettes. Für die Aufnahme der Seele zum Himmel, die wohl damals erst andeutungsweise dargestellt wurde, gebraucht der *Liber pontificalis* das Wort *Assumptio.* Das Wort «*storia*» deutet wohl auf mehrere Figuren in der bildlichen Darstellung, die auf möglichst entsprechende Weise die bekannte Erzählung des *transitus Mariae* wiedergab, nicht aber auf einen Zyklus von Bildern aus jenem Legendenkreise. Die prächtige Arbeit war für die Kirche *Sauctae Dei Genitricis ad Praesepe (S. Maria Maggiore)* ausgeführt und wohl besonders für den Gebrauch am Dormitiofest zum Schmuck des Hauptaltares bestimmt.

Solch ein glänzendes Werk hat wahrscheinlich grossen Eindruck auf die Pilger geübt, die zu dieser berühmtesten Marienkirche des Westens kamen. Auch können wir mit Be-

Digitized by Google

stimmtheit annehmen, dass unserem Bild ältere Vorbilder zu Grunde liegen, die in Zeichnungen, Malerei oder Mosaik ausgeführt waren.

Auch für die Scenen aus Marias Assumptio bietet uns der *Liber pontificalis* interessante alte Typen. Benrath meint, die Bilder seien auch örtlich byzantinischen Ursprunges (S. 75 f.); aber es ist wegen der Bilderstreitigkeiten schwer anzunehmen, dass sie im Osten gefertigt seien; dagegen ist es wohl gewiss, dass sie von byzantinischen Künstlern angefertigt sind.

Aus dem 8. Jahrhundert ist ein Altarparament genannt, das Hadrian I. (772—795) für *Maria Maggiore* in Rom schenkte. Es heisst im *L. pont.* (I., 500): *In ecclesia .... sanctae Dei Genitricis ad Praesepe fecit vestes II super altare majore: una ex auro purissimo atque gemmis, habentem adsumptionem sanctae Dei Genitricis.* .... Anzunehmen ist, dass wir hier keine Scene des Todes haben, denn hierfür gebraucht der *L. pont.* den Ausdruck «*transitus*». R. d. F. sagt von unserem Bilde:

«*Il est probable, que ce parament se composait de basreliefs en or reponsé dans le genre de paliotto de Milano.*» Unser Bild war jedoch wohl ein einheitliches. Es wird eine stehende Orante gewesen sein; denn die auf dem Throne sitzende Marienorante ist wohl erst später aus entsprechenden Christusbildern und Muttergottesbildern entstanden. Vgl. unten S. 54 und 55.

Im IX. Jahrhundert wird bei Pascal I. (817—824) erwähnt[101]: *Pontifex divino amore ductus fecit ibidem* (in *S. Maria Maggiore*) *in iamfato altare* (dem Hauptaltar) *vestem similiter de chrisoclabo habentem storiam, qualiter beata Dei Genitrix Maria corpore est assumpta, cum periclisin de chrisoclabo seu diversis margaritis pulcherrime comptam atque decoratam.*

Unmittelbar mit diesem Bericht ist der über eine *ascensio Christi* verbunden; hieraus geht aber noch nicht hervor, dass beide Darstellungen Aehnlichkeit besassen (vgl. unten die beiden ganz verschiedenen Elfenbeinschnitzereien von St. Gallen, die auf zwei zusammengehörenden Buchdeckeln gegeben sind). Bemerkenswerter ist, dass der Berichterstatter sagt: «*corpore est assumpta*»; sonst findet sich dieser Ausdruck in *L. pont.* nicht. An eine Grabesscene darf man in so früher Zeit nicht denken. Vielleicht war die Körperlichkeit der Assumptio durch eine Inschrift bezeichnet. Möglich ist auch, dass der Bericht-

Digitized by Google

erstatter die Körperlichkeit im Bilde selbst ausgedrückt fand, etwa durch Korrespondenz mit einer Himmelfahrt Christi in Mandorla. Dass auch der Künstler an die Assumptio des Körpers gedacht habe, lässt sich in diesem Falle nicht erweisen.

Derselbe Verfasser sagt an derselben Stelle über dieselbe Kirche: *Domini Dei nostri Jesu Christi famulus ob amorem eidem Dominae nostrae per arcos presbiterii iamdictae ecclesiae fecit vela de chrisoclabo habentia storiam Domini nostri Jesu Christi atque nativitatem*[102] *seu assumptionem eiusdem intemeratae Virginis numero XXVI. Pariterque et per ipsos arcos obtulit vela de quadrapulo diversis storiis circumsuta numero XXIIII* (Duchesne, S. 67, Anm. 40, meint, dass es beide Male 24 heissen müsse.)

Nach R. d. F. (I., 273) waren (natürlich abgesehen von *storiam Domini*), Jesu Geburt und Mariae Assumptio einander gegenübergestellt. Dies setzt voraus, dass dieselben Bilder vielfach wiederholt waren. Das «*seu*» kann jedoch auch so gedeutet werden, dass die *vela* (ausser der oft wiederholten *storia Domini*) nur ein gleichfalls oft wiederholtes Bild enthielten, das entweder als eine *nativitas* oder als eine *assumptio* gelten konnte. In diesem Falle ist eine Maria von Blaquernai das wahrscheinlichste. Diese Darstellung konnte in jenen frühen Zeiten sehr gut beide Namen tragen, besonders wenn das Bild inschriftlich mit MP ΘV und einer Bezeichnung für die Assumptio näher bestimmt worden ist. Es liegt in unserem Falle sehr nahe an diesen in byzantinischen Kreisen so beliebten Typus zu denken.

Benedikt III. (855—858) machte eine Stiftung für S. Maria in Trastevere von derselben Art[103]; *Fecit vestem in altare maiore de chrisoclavo habentem historiam adsumptionis eiusdem Dei Genetricis.* Wir haben wohl wie oben an eine Orante unter Engeln zu denken.

Aus den gegebenen Notizen können wir schliessen, dass die Marienbilder hauptsächlich für Marienkirchen bestimmt waren, obwohl Maria alle anderen Heiligen weit übertraf und darum in der Kirche jedes Heiligen ihr Recht hatte.

Jedenfalls sind die obengenannten Bilder auf die Besucher der Kirchen von grossem Einfluss gewesen. Auch ihre Be-

Digitized by Google

sprechung im *Liber pont.* musste die Idee solcher Bilder ausbreiten. Und dass — allerdings ohne längere Ausführungen — von einer Darstellung der körperlichen Assumptio gesprochen wird, musste bei den Lesern des Buches weiter wirken.

Interessant ist noch eine Notiz über ein aus späterer Zeit stammendes verlorenes Wandgemälde, das die Assumptio zum Gegenstand hatte. Es ist 984 in St. Gallen gemalt[104]. Vermutlich hat es mit einer uns erhaltenen Elfenbeinplatte, die einige Zeit vorher in demselben Kloster entstanden ist, Aehnlichkeit gehabt. Beide Bilder zeugen davon, dass die *virgines,* Mönche wie Nonnen, einen grossen Eifer an den Tag gelegt haben, ihre Königin zu verehren durch Anfertigung von Kult- und Schmuckbildern, die ihre wohlverdiente und für ihre Unterthanen so tröstliche und erfreuliche Verherrlichung darstellten.

---

3. Kapitel.

Assumptio der Orante-Maria.

a) Marienoranten in nicht geschichtlicher (bzw. himmlischer) Scenerie.

Schon in den ältesten Zeiten der christlichen Kirche werden die Seelen der Verstorbenen in der sepulcralen Kunst als Oranten dargestellt. Man knüpfte dabei wohl an die Amor- und Psyche-Darstellungen an, indem man Amor zum guten Hirten und Psyche zur Orante umformte[105]. Von der heidnischen Kunst wurde Psyche als erwachsene Jungfrau oder auch als Kind gegeben; es ist wahrscheinlich, dass aus diesen Darstellungen die christlichen Bilder von der Seele als Orante, d. h. als betender erwachsener Jungfrau, stammen; teilweise eben daher stammt wohl auch, dass man später, um das Jahr 800, die Seele als Kind darstellte[106]. Anfangs konnten Oranten-Darstellungen nicht für Marien-Darstellungen benutzt werden, weil die Oranten ursprünglich nur an Gräbern als Symbole für die Seele der dort Beerdigten und derer, die ihnen am nächsten standen, angebracht waren. Der Kult der Heiligen aber brachte es mit sich, dass diese Darstellungen nicht nur an den

Digitized by Google

Sarkophagen, sondern auch an anderen geeigneten Stellen angebracht wurden, und diese Sitte beschränkt sich nicht auf die am Orte beerdigten Heiligen, sondern man konnte nun auch andere Heilige, die man besonders verehrte, derartig darstellen. Auch zu nicht-sepulcralen Zwecken werden diese Darstellungen nach und nach häufiger benutzt.

Solche Bilder finden sich folglich fast überall: in Skulpturen, auf Mosaiken und Wandmalereien, ferner auf Goldgläsern und in der Miniaturmalerei der Codices. Entsprechend den übrigen Oranten-Darstellungen finden wir auch Maria entweder allein oder in der *Communio sanctorum* als stehend betende Jungfrau.

Sie kommt einige Male auf römischen Goldgläsern, also um das 4. Jahrhundert vor. Nach der wahrscheinlichen Bestimmung der Goldgläser ist anzunehmen, dass die Gläser mit Mariendarstellungen meist an den Christusfesten gebraucht wurden. An diesen Festen hatte früh hie und da für verschiedene Kreise, vielleicht besonders für die Jungfrauen, die Königin der Jungfrauen, die Mutter Jesu, eine gewisse selbstständige Rolle zu spielen begonnen[107]. Die Aeusserung Vopels (S. 78 ff., cfr. S. 92): «von Marienfesten im 4. Jahrhundert ist uns nichts bekannt» — ist also nicht ganz genau. S. 93 sagt ebengenannter Verfasser: «die Marienbilder scheinen zunächst nur eine Begleiterscheinung der auffallend mit ihnen übereinstimmenden Agnesbilder gewesen zu sein.» Ebenso wahrscheinlich ist es, dass die allein vorkommenden Marienoranten sich aus dem Kulte, welcher der Maria am Epiphanias- und Weinachts-Fest zu Teil ward, entwickelt haben. Man muss wohl auch zugeben, dass aus den sehr alten Epiphaniabildern (die Magier vor Maria mit dem Kinde) die selbstständig dargestellte Marienorante entstehen konnte[108]. Weniger wahrscheinlich ist es, dass Maria von einem geschichtlichen Gesichtspunkte aus zuerst mit Petrus und Paulus an deren Tage gefeiert ist.

Wir nennen die sicheren Fälle, in denen die Marienorante auf Goldgläsern vorkommt.

1) Vatik. Bibl., Liell Taf. 1, Text S. 177. Garr. Taf. 178, 11. Vopel Nr. 389 seines Katalogs:

Maria allein zwischen Bäumen, also im Paradies.

Digitized by Google

2) Garr. Taf. 178, 10, Liell Fig. 2, Text S. 178, Vopels Katal. 388.

Unbekannter Aufbewahrungsort.

Marienorante zwischen 2 Bäumen und 2 Tauben. Da die Tauben in Paradiesdarstellungen Symbol der Seele sind, ist *Communio sanctorum* angedeutet.

3) Garr. Taf. 178, 6, Liell Fig. 3, Text 179, Vopels Katal. 370[109].

Unbekannter Aufbewahrungsort.

Maria als Orante zwischen Paulus und Petrus. Es ist wohl nicht beabsichtigt, die geschichtliche Zusammengehörigkeit dieser drei darzustellen. (Vgl. dass Agnes und Peregrina in ähnlicher Stellung vorkommen, Garr. Taf. 190, 1. 3. 4. 6).

Vielmehr stellt sich der Kunsthandwerker oder der Besteller die Maria in der *Communio sanctorum* vor, deren Repräsentanten Petrus und Paulus sind; dass sie hier als *intersessores* oder *advocati* gedacht wären, ist nicht anzunehmen. Maria ist in voller Seligkeit und im Dankgebet; vielleicht auch Fürbittegebet; folglich ist auch kaum denkbar, dass Petrus und Paulus nur als ihre Introductores gedacht sind. Jedenfalls haben sie keine dienende Rolle gegenüber Maria, etwa wie die in den späteren Assumptiobildern vorkommenden Engel ihr dienen.

4) Garr. Taf. 178, 7; Liell Fig. 4; Vopel Nr. 371; letztgenannter Verfasser berichtigt die Angaben Garruccis und Liells dahin, dass das Glas sich bei Zealinska in Paris befindet, nicht, wie jene sagen, im Museum Borzianum der Propaganda. Es ist dem vorigen ziemlich ähnlich.

5) Endlich Garr. Taf. 191, 2, Liell Fig. 5; Vopel Nr. 399.

Hier stehen Maria (Mara geschrieben) und Agnes als Oranten neben einander. Die Scene, die nicht genauer angegeben ist, spielt gewiss im Paradies. Natürlich ist nicht Maria als die Königin der Jungfrauen und Agnes als die Dienerin gedacht, sondern man sah in Rom die bewunderte Patronin und Fürbitterin gern in der Communio mit der heiligen Jungfrau (vgl. Garr. Taf. 191, 8, Liell Fig. 7, Vopel Nr. 400, ferner viele Bilder von St. Agnes, Garr. Taf. 190 und 191). Wie die Lokalheiligen dann hinter der grossen Universalheiligen und Himmelskönigin zurücktraten, ist oben besprochen.

Digitized by Google

Vopel scheint Zweifel zu haben, ob Jesu Mutter gemeint ist, auch weil Maria Mara geschrieben ist, cfr. Anm. 109.

Eine der merkwürdigsten und ältesten himmlischen Marienoranten in *Mosaik* enthält die Kapelle S. Venanzio zu Rom[110].

In dem oberen Teil dieses Apsismosaiks sieht man in Wolken einen segnenden Christus und zwei adorierende Engel. Alle drei sind in Halbportraits gegeben; unter Christus steht Maria als Orante; zu beiden Seiten hat sie männliche Märtyrer. Nach der Inschrift ist das Mosaik eine Stiftung von Johannes VII. (705—707). Man muss wohl annehmen, dass griechische Künstler es verfertigt haben; damit stimmt, dass Johannes VII. aus Calabrien stammt. Die Inschrift unter dem Bilde ist jedoch lateinisch. Diese Inschrift sagt über Maria nichts Spezielles aus; sie rechnet Maria ohne weiteres zu den Martyres Christi[111], zu deren Ehre Johannes VII. das Mosaik gemäss einem Gelübde gestiftet hat. In dem letzten Teile der Inschrift wird die Erhörung der in der Kapelle gehaltenen Gebete versichert. Daraus geht hervor, dass Maria als die Fürbitterin gedacht ist.

Nach dem was wir oben auf S. 29 bemerkten, ist anzunehmen, dass die Assumptiolitteratur mitbestimmend darauf hingewirkt hat, Maria die Stellung als höchste Mittlerin zu geben. Ihr Amt als Fürbitterin war ja bei dem Akte ihrer Assumptio in volle Kraft getreten, selbst wenn dies Amt schon aus ihrem ganzen Leben, besonders aus ihrer Eigenschaft als Mutter Christi und ihrem sündenlosen Leben als *virgo immaculata* folgte. Von einer direkten Andeutung des Assumptioaktes ist keine Spur vorhanden; doch hat wohl mindestens der Künstler Mariens Tod in Gedanken gehabt, da er ja Maria als Königin der Blutzeugen uns vorführt.

Eines der merkwürdigsten Beispiele dieser Art ist ebenfalls von Johannes VII. gestiftet. Es ist ein Mosaik von S. Maria in Praesepe in der alten Peterskirche zu Rom[112].

Garr. sieht es als das älteste der uns bekannten zum Kultus bestimmten Orantenbilder an. Es ist das Mittelstück eines Zyklus biblischer Bilder, die aber ein untergeordnetes Verhältnis zu dem Marienbild einnehmen. Die Absicht, ein Kultbild zu geben, ist klar durchgeführt. Himmlische Umgebung[113] hat sie nicht, weil es ganz auf die Person selbst ankam; sie soll das Abbild, die verkörperte Offenbarung der

Digitized by Google

himmlischen Fürbitterin sein. Ihre himmlische Herrlichkeit wird genügend durch die Krone bezeichnet. Die Strahlenkrone der Orante-Maria, die etwas an die späteren Lilienkronen erinnert, ist selten, hat aber ihre Parallelen an Kaiserinnenkronen der älteren Zeit[114]. Dass dies Marienbild zur Verehrung bestimmt ist, wird noch dadurch hervorgehoben, dass sie auf einem, mit Edelsteinen besetzten, Fussschemel steht. Johannes VII. ist in viel kleinerer Gestalt als Maria dargestellt, indem er als Zeichen der Verehrung ein Kapellchen darbringt; durch viereckigen Nimbus ist er als noch lebend bezeichnet. Durch die beigefügte Inschrift bezeichnet sich der «*indignus episcopus*» Johannes als «*beatae Dei genitricis servus*»[115].

Es erübrigt noch die sehr charakteristische Mosaikdarstellung auf dem Chorbogen in S. Prassede zu Rom (IX. Jahrhundert) zu nennen[116].

Hier sieht man, wie man damals die Rolle Marias in dem Gesamtbilde der himmlischen Herrlichkeit sich denken konnte. Die Scenerie ist das Paradies, in dessen Mitte die Mauern des himmlischen Jerusalem sich erheben. Christus schwebt zwischen zwei Engeln über der himmlischen Stadt. Unter diesen Engeln stehen Maria und St. Praxedis. Maria ist hier nicht Hauptperson, hat auch nicht die hieratische, pompöse, gerade nach vorn gewandte Orantestellung, sondern ist ganz wie St. Praxedis nach der Seite gegen Christus gewandt. Ihr Gebet hat wohl keine Beziehung auf die in das himmlische Jerusalem einströmenden heiligen Personen, vielleicht liegt etwas von Anbetung in ihrer Stellung. Ihre Hauptaufgabe aber ist es, ebenso wie Praxedis, die Patronin der Kirche, für die in der Kirche versammelten Frommen Fürbitte zu thun, dass auch sie zur heiligen Stadt kommen mögen. Ausser Maria und St. Praxedis sind Johannes der Täufer und die zwölf Apostel in der himmlischen Stadt abgebildet, dazu Moses und Elias. An dem einen Tore Jerusalems stehen Petrus und Paulus als Introductores mit zwei Erzengeln, von denen der eine wohl Michael, der *Praepositus Paradisi,* ist. Der zweite ist zweifelsohne Gabriel, der sich hier über die Erfüllung seiner Botschaft an Maria (Luk. 1, 32 f.) freut. Die zwei Apostelfürsten kommen also sowohl ausserhalb als innerhalb der Stadt vor.

Digitized by Google

Dieses Bild muss am ehesten als ein Vorläufer der Bilder des Weltgericht angesehen werden. Man könnte sich danach vorstellen, dass das Gericht vorbei ist; die heilige Stadt ist vom Himmel gekommen. Jedoch ist die Scene nicht so geschichtlich gedacht. Das Ganze ist ein Bild von dem oben im Himmel von Christus gegründeten Gottesreich. Rücksicht auf die Patronin der Kirche und Kompositionsgründe verhinderten, dass Maria als nach vorn gewandt und als unbedingte Hauptperson unter den Seeligen, wie in S. Venanzio, dargestellt wurde.

Aus der Reihe der Gemälde machen wir aufmerksam auf ein sepulcrales Kultbild aus den Katakomben zu Albano (IX. Jahrhundert)[117].

Der Heiland steht in der Mitte mit einem Buch in der Hand; zu seiner Rechten Maria als Orante mit Glorie. Weil sie nicht ihr göttliches Kind trägt und man also über ihre Kraft und Würde unsicher sein könnte, ist die Inschrift MITER THEV hinzugesetzt. Auf der anderen Seite steht St. Smaragdus, der Lokalheilige. Unsere Figuren haben einen ziemlich grossen Massstab, wie es für Kultbilder erforderlich ist. Alle sind als Brustbilder gegeben. St. Smaragdus hat in der einen Hand ein Buch; die andere ist zum Gebet erhoben; dass er Fürbitte thut, versteht sich bei einem Kultbild von selbst.

In noch höherem Grade als Universalheilige und Beschützerin der Toten ist Maria in der Katakombe der Cyriaca[118] gegeben.

Die Mariaorante, mit $\overline{\text{MR}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$ bezeichnet, stand hier ursprünglich in ganzer Figur, aber der untere Teil des Bildes ist verschwunden. Sie ist grösser als die daneben befindlichen Heiligen S. Cyriaca und S. Katharina, hat aber gleich den beiden anderen, die nicht als volle Oranten gegeben sind, gelben Nimbus mit rotem Rande; S. Katharina trägt wegen ihrer Abstammung eine Krone.

In dem Gemälde von S. Maria in Palara zu Rom[119] ist Maria wiederum als Orante gegeben, aber die Arme sind nicht nach echt altchristlicher Kunsttradition ausgebreitet; vielmehr sind die Handflächen an die Brust herangezogen. Diese Haltung der Hände ist jedoch nicht, wie R. d. F. annimmt,

Digitized by Google

ein Gestus der Assumptio, sondern nur eine Vereinfachung der alten im praktischen Leben ausser Gebrauch gekommenen Gebetstellung. Dieser Zug beweist an und für sich nicht (cfr. Garr. Taf. 151, 1), dass das Bild später als im 9. Jahrhundert entstanden ist[120]. Maria steht auf einem Schemel und wird dadurch als Kultbild gekennzeichnet. Sehr bemerkenswert ist, dass ihr zu beiden Seiten je zwei Engel stehen. Eine starke Abhängigkeit von der Assumptiolitteratur ist klar; denn deren Kern war ja vor allem: Maria ist Fürbitterin und Königin der Engel geworden[121]. Dass aber dem Künstler der eigentliche Akt der Assumptio vor Augen schwebte, ist durch nichts sicher gestützt; er hätte doch mindestens durch eine Inschrift oder durch nach oben gehobene Flügel der Engel oder durch eine Bewegung der Begrüssung und Verehrung seitens der himmlischen Unterthanen angedeutet sein müssen[122].

Um eine Miniatur dieser Art zu nennen, verweisen wir auf ein Bild in der Handschrift des Cosmas[123]. Strzygowski sagt, unser Bild stamme wie das ganze Buch aus dem 9. Jahrhundert. Einige glauben, die Illustrationen seien genaue Kopien von Bildern des 6. Jahrhunderts[124]. Wahrscheinlich ist unser Bild eine Wiedergabe eines grösseren Mosaiks oder eines Wandgemäldes; denn es hat mit derartigen Bildern grosse Aehnlichkeit. Christus hat auf seiner linken Seite Johannes den Täufer und dessen Eltern, auf der rechten Seite die Orante-Maria. Sie ist als ἁγια bezeichnet, was schon in etwas früherer Zeit in einer Katakombe Alexandrias der Fall ist (s. Liell Fig. 62). Es verdient bemerkt zu werden, dass selbst Elisabeth, obwohl Frau eines Priesters, nicht als Orante gegeben ist. Die Orantestellung wird mehr und mehr Privilegium für Maria. Dass in derselben Handschrift (Garr. Taf. 151, 1) der Prophetin Anna Orante-Form gegeben ist, lag nach Luk. 2, 37 besonders nahe.

In einer Miniatur von Monte Casino[125] haben wir eine Introduktionsscene, wo die Orante-Maria, zu dem thronenden Christus hingewendet, einen von St. Benedikt eingeführten Abt empfiehlt. Hier hätte es sehr nahe gelegen, Maria über den heiligen Benedikt bestimmt zu erhöhen dadurch, dass man sie gemäss vielen Stellen der Assumptiolitteratur neben Christus hätte thronen lassen; aber noch empfand man es nicht als unpassend, dass die Mutter vor ihrem thronenden Sohne steht.

Digitized by Google

Strzygowski[126] betont sehr die Bedeutung, welche die in Skulptur ausgeführte Maria-Orante in der byzantinischen Kunst hatte, weil nach den Bilderstreitigkeiten die Marien-Oranten die einzigen Skulpturdarstellungen in der kirchlichen Kunst waren, die fortgesetzt wurden. Dass man trotz der Furcht, das Volk werde auf abgöttische Weise die Skulpturdarstellungen anbeten, Marien-Skulpturen zuliess, lag wohl daran, dass man doch Marias geliebte Gestalt als Fürbitterin in dieser plastischen Form nicht entbehren mochte.

Sehr berühmt ist z. B. die Marien-Orante in S. Maria in Porto, Ravenna[127]; dieses Marmorrelief ist kaum vor dem 10. Jahrhundert entstanden. Maria ist nach byzantinischer, würdevoller Art in Tunika mit Gürtel, Paenula und Kopfschleier gekleidet. Nicht nur um das Bild als zum Kult bestimmt zu bezeichnen, sondern auch um die Würde der Gottesmutter ($\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$ ist hinzugefügt) noch hervorzuheben, ist sie auf einen geschmückten Schemel angebracht. Der Kopf hat den Heiligenschein.

Auch die übrigen byzantinischen Reliefs mit Marien-Oranten haben fast alle dieselbe würdevolle Haltung; die Bestrebung, Maria schön darzustellen, kommt erst in zweiter Reihe.

Nach Strzygowski war möglicherweise der eigentliche Ort für derartige Reliefs der Giebel von Marienkirchen. Ausserdem wurden sie aber wohl auch an den Thürsturz der Haupteingänge angebracht, wenn auch Oranten, in Mosaik dargestellt, hier häufiger waren. Es scheint aber, dass sie zuweilen auch in dem Inneren der Kirchen, vielleicht an Pfeilern, ihren Platz erhielten, um direkt als Kultbilder zu dienen.

Wir haben schon wiederholt berührt, dass die Orantenbilder als Kultbilder bei dem Koimesis- und Assumptiofest noch mehr als bei den übrigen Marienfesten passten. Aber die eifrigen Marienverehrer haben es wohl oft als einen Mangel empfunden, dass Maria als Orante nicht zum Thron gelangte, den ihr die Litteratur seit ca. 700 allgemein zuwies. Mit wenigen Ausnahmen kannte aber die altchristliche Kunst nicht die ohne das Christkind thronende Maria, wogegen Maria thronend mit dem Kinde sehr beliebt war. Es lag darum nahe, die zwei Typen zu vereinen; man gab Maria als Mutter Orante-

Digitized by Google

form; so wurde ihr Amt als Fürbitterin mit ihrer höchsten Würde, ihrer Stellung als Mutter Gottes, vereinigt. Hierin war die einzige Form gegeben, in der Maria damals mit Christus auf dem Throne vereinigt werden konnte. Dies ist der bekannte Typus der Maria von Blaquernai[128].

Das älteste auf uns gekommene Bild dieses Typus ist eine syrische Miniatur aus dem Anfang des Etschmiadziner Evangeliares[129]. Das Bild stammt nach Strzygowski aus einer älteren syrischen Handschrift und ist in das Etschm. Ev. eingefügt. Es zeigt eine thronende Orante; der Thron hat keine Rücklehne, ist aber reich gepolstert und mit Edelsteinen besetzt. Die Miniatur ist in starker Anlehnung an ein Kultbild verfertigt, da die Scenerie ganz in den Hintergrund gedrängt ist. Die Vorhänge an der Seite sind zurückgezogen; dem Andächtigen sichtbar thront Maria im himmlischen Allerheiligsten, bereit sich verehren zu lassen. So ist hier der Gedanke eines Kultbildes noch erhalten[130]. Die Vorhänge unseres Bildes sind hier zunächst[131] ein Hinweis auf das obere Heiligtum, cfr. Hebr. 10, 19 f. Auf Marias Schoss sitzt ein ziemlich grosses Kind mit den Gesichtszügen eines Erwachsenen, im lateinischen Gestus segnend, der Heiland; seine Anwesenheit verbürgt die Wirkung der mütterlichen Fürbitte, welcher der Sohn natürlich nicht widersteht. Die Tracht der Himmelskönigin besteht aus Purpurchiton und Paenula mit weissem Häubchen, die ihres Sohnes aus weissem Chiton mit Clavus und Mantel.

Ein zweites Beispiel dieses Typus giebt eine Münze[132], welche die Inschrift trägt: MЬΔAXEPNITICA und $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$. Es ist also ein Bild der Jungfrau von Bl. An ihrer Brust sieht man kein Kind. Die Indschrift der Rückseite lautet: ΘKE BΘ KΩNCTANTINΩ ΔECΠOTH TΩ MONOMAX.

Konstantin Monomachus regierte von 1042—54. Natürlich geht das Bild auf Vorbilder grösseren Massstabes zurück. Garr. meint, dass ein in Marias Kleid vor der Brust eingewebtes Kreuz das Kind ersetzte; doch ist diese Meinung kaum haltbar; die Orante in St. Venanzio z. B. hat ein ebensolches Kreuz; es fungiert nur als christlicher Schmuck. Dagegen ersetzen das Kind die Inschriften; es selber ist wohl aus Rücksicht auf den Raum weggelassen.

Dieser Bildtypus hatte als Kultbild für das Assumptiofest

Digitized by Google

nur den einen Fehler, dass der egentliche Akt der Assumptio sehr zurücktrat, selbst wenn die Gottesmutter von Blaquernai vielleicht in Apsismosaiken zuweilen von Engeln umgeben abgebildet ist (vgl. Sta. Maria in Domnica zu Rom) Hier war die Orante ohne Kind geeigneter; denn bei ihr konnte man, besonders wenn sie stand, leicht die Himmelfahrt andeuten, indem man entweder von den oben genannten, nicht in geschichtlicher Situation befindlichen Marien-Oranten ausging, oder von der in geschichtlicher Scene dargestellten, also irdischen Maria.

In letzterem Falle aber, wenn man ihre Assumptio in Verbindung mit dem vorausgegangenen Tode darstellen wollte, waren, wie wir später sehen werden, viele Schwierigkeiten zu überwinden.

Viel leichter hätte die Sache für die Kunst gelegen, wenn des Epiphanius Neigung für Annahme einer Assumptio ohne Sterben gesiegt hätte. Dann hätte der Künstler leicht die Analogie der Himmelfahrt ihres Sohnes befolgen können. Wir werden jedoch sehen, dass es vielleicht zuweilen beabsichtigt wird, durch Darstellungen des Aktes der Himmelfahrt Christi symbolisch auch diejenige der Maria anzudeuten.

b) Analogien zum Akte der Assumptio, bezw Marien-Oranten in irdischer Scenerie.

Nur selten findet man Personen in einer geschichtlichen Situation ihres Lebens als Oranten dargestellt Es geschieht besonders bei Personen, für die das Gebet um Errettung aus äusserster Not charakteristisch ist, z. B. bei Susanna, Daniel, den 3 Männern im feurigen Ofen.

Maria war früh das grosse Vorbild der gottgeweihten Jungfrauen, die sich ein beständiges Gebetsleben zur Pflicht gemacht hatten. Sie war nach Protevang. Jacobi schon als Kind zum heiligen Dienst im Tempel geweiht, also ein Vorbild betender Frömmigkeit. Folglich konnte sie schon in alter Zeit auch in ihrem irdischen Leben als Orante abgebildet werden.

Als solche erscheint sie auf dem Steingraphit von Berre [133], dessen Ueberschrift lautet: MARIA VIRGO MINESTER DE TEMPVLO GEROSALE. Ihre Gebetstellung ist hier

Digitized by Google

wohl als ein heiliger Dienst in Gebet mit Lobgesängen und Fürbitte für das Haus Israel gedacht. Ihre Tracht ist eine lange Dalmatica. Sie trägt aber keinen Kopfschleier.

Wohl von derartigen Darstellungen aus ist man dazu gekommen, Maria auch bei der Himmelfahrt Christi als Orante zu geben. Das geschah schon frühzeitig, wie die Sabinathüre[134] zu Rom bezeugt. Mehr und mehr wird die Orantestellung Marias bei den Himmelfahrtsbildern allgemein üblich. Maria war also hier in einer geschichtlichen Darstellung als Orante gegeben, und zwar in der Darstellung, die immer mehr das grosse Vorbild, ja eine Andeutung ihrer eigenen Assumptio werden sollte, obwohl die Feier von Christi Tod, Begräbnis und Himmelfahrt von einander getrennt sind, während sie bei Maria mehr oder weniger zusammenfallen.

R. d. F.[135] meint, dass Marias körperliche Assumptio seit etwa dem 8. Jahrhundert oft geradezu in den Himmelfahrtsbildern Christi verborgener Weise gegeben war. Es kommt natürlich darauf an, inwieweit der Glaube an Marias Assumptio im Vordergrund des Bewusstseins jener Zeit stand. Wir haben oben diese Frage entwickelt und gezeigt, wie die siegreiche Aufnahme der Seele in den Himmel schon früh sich eine feste Stellung erobert hatte, während die des Körpers etwas mehr oder minder Schwankendes und Geheimnisvolles blieb; doch war auch diese besondere und wunderbare Art der Assumptio bei vielen sehr beliebt und Gegenstand der religiösen Phantasie in weiten Kreisen. Der mysteriöse Charakter dieser Assumptio konnte gut andeutungsweise prophetisch durch Orantestellung der Maria bei der Himmelfahrt ihres Sohnes ausgedrückt werden. Besonders wenn man in den Koimesis-Legenden auf die starke Hervorhebung der Sehnsucht Marias achtet, aus dieser bösen Welt zum geliebten Sohne zu kommen[136], ist es nicht zweifelhaft, dass in ihrer Orantenstellung bei dem Bilde der Himmelfahrt Christi auch oft nach dem Gedanken der Künstler eine Bitte Marias enthalten ist, dahin zu kommen, wohin der Sohn vorausgegangen war; aber man kann nichts genaueres wissen, wie der Vorgang der Assumptio von jenen Künstlern und ihrer Zeit gedacht wird; auch die seelische Assumptio Marias konnte ja ab und zu intendiert sein.

Fast immer steht Maria auf den Himmelfahrtsbildern mög-

Digitized by Google

lichst in der Mitte; meist ist sie in Frontansicht gegeben, nur hie und da in Profil.

Eine Darstellung aus dem 9. Jahrhundert findet sich in der Bibel der Bibliothek von St. Paul zu Rom[137]. Die Unterschrift lautet: ASCENDIT $\overline{\text{XPS}}$ IN ALTVM.

Maria wendet sich betend seitwärts gegen Christus. Dessen Himmelfahrt wird bewirkt durch die göttliche Hand, die sich ihm aus den Wolken entgegenstreckt, und durch eine Lichtwolke, die nahe über dem Berge sich befindet. Darunter ist eine Pfingstdarstellung gegeben; Maria thront in der Mitte der Apostel. Beide Scenen sind in kontinuierender Darstellung zusammengestellt.

Etwas älter sind die Darstellungen auf den Oelflaschen zu Monza (aus Palästina stammend)[138]. Hier ist Maria seitwärts gewandt, sonst meistens vorwärts. Auf allen diesen Bildern wird der thronende Christus in einer Mandorla von vier Engeln aufwärts getragen[139].

Diese Mandorladarstellungen haben die grösste Bedeutung für die Entwickelung der Himmelfahrt Christi und später auch für die der Maria. Hier konnte der Vorgang majestätisch ruhig geschehen, indem das für die Darstellung schwierige und unruhig wirkende Aufsteigen oder Emporziehen nicht notwendig wäre[140]. Für Christus war dies Emportragen eigentlich weniger notwendig als für Maria, weil Christi Himmelfahrt öfter Ascensio als Assumptio hiess. Auch brauchte ihm nicht die mit einer Ascensio schwer zu vereinigende Orantenstellung gegeben zu werden. Aber zu einem majestätischen Kult- oder Kirchenschmuckbild konnte das Aufsteigen Christi nicht ausgestaltet werden, vgl. das nicht schöne Bild an der Sabinathüre in Rom[141], auf dem Christus durch zwei Engel emporgezogen wird. Auch in der Mandorla aufsteigend ist Christus gelegentlich gegeben[142]. Ueber die Darstellungen der Maria in Mandorla s. unten.

Eine sehr pompöse Ausgestaltung der Mandorlabilder[143] haben wir auf Rabulas' Darstellung. Sie ist nach Stulfauth wohl eine Kopie aus dem 10 Jahrhundert. Das vierköpfige, nach Hesekiel gebildete Flügelwesen in seiner sehr ausgebildeten Form, gehört kaum dem Originale an[144].

Eine besonders merkwürdige Assumptio Christi aus dem

Digitized by Google

9. Jahrhundert haben wir in der Unterkirche von S. Clemente zu Rom[145]. Lange Zeit hat man geglaubt, man habe hier eine Assumptio Mariae vor sich. De Rossi[146] ist noch ungewiss; doch kann es wohl nicht zweifelhaft sein, dass es eine ausgeprägte Assumptio Christi ist. Christus (undeutlich; darum von vielen als Maria betrachtet) wird in Mandorla von Engeln aufwärts getragen. Dass Maria noch mehr als gewöhnlich von den Aposteln abgesondert ist, indem sie auf einem Felsen über den Aposteln steht, ist vielleicht weniger ein Kennzeichen ihrer über die Apostel erhöhten Stellung, als ihrer grösseren Betrübnis beim Scheiden und ihrer grossen Sehnsucht nach Vereinigung mit dem Sohne. Insofern ist wohl ihre künftige Assumptio klarer als gewöhnlich angedeutet.

An den Bronzethüren im südlichen Querschiffe im Dom zu Pisa (aus dem 12. Jahrhundert) befinden sich unterhalb der zum Himmel aufgenommenen Maria der Tod der Maria und die Himmelfahrt Christi[147]. Bei der letzteren sehen wir wieder die Orante-Maria. Hier liegt es sehr nahe in Christi Himmelfahrt die der Maria vorgebildet zu sehen, und da wohl zunächst die ihres Körpers, weil die Assumptio der Seele schon im Koimesisbild deutlich genug angegeben ist. Ueber die *Maria assumpta in celum* s. unten im folgenden Kapitel.

Sehr ähnlich den Himmelfahrtsbildern sind die Darstellungen des erhöhten Christus und des Pfingstereignisses.

Auf einigen Oelflaschen von Monza scheinen bei kontinuierender Darstellung Pfingst- und Himmelfahrtsbilder vereinigt zu sein[148].

Christus in Herrlichkeit ist z. B. auf der von Symbolik durchdrungenen Darstellung auf der Thüre der Sabinakirche gegeben[149]. Oben steht der erhöhte Christus in einer kranzförmigen Mandorla, um diese herum die vier Evangelistensymbole. Seine Rechte ist wohl segnend ausgestreckt. Mit der Linken hält er eine Buchrolle, A und Ω ist beigefügt. Darunter ist der natürliche Himmel mit Sonne, Mond und Sternen angedeutet. Auf Erden stehen Paulus und Petrus. Sie halten einen Kreis, der ein Kreuz umschliesst, über dem Haupt der Marien-Orantè. Letztere hat langen Kopfschleier. Die Bedeutung dieses Bildes ist nach unserer Ansicht diese: das Evangelium des Kreuzes soll von den Aposteln gepredigt

Digitized by Google

werden unter der kräftigen Hilfe des im Himmel thronenden Christus und unter der Fürbitte Marias; vielleicht ist letztere auch als Helferin der Apostel in der Ausbildung der Lehre gedacht, weil sie allein das grosse Geheimnis der Inkarnation und das Kindesleben des Heilands kannte [150].

Wiegands Auffassung von der Orante als der Kirche ist durch die Monumente nicht begründet. Die zwei Mosaiken in dem Inneren von S. Sabina, durch Inschriften als *ecclesia ex circumcisione* und *ecclesia ex gentibus* gekennzeichnet, sind nicht in Orantenstellung, beweisen also nichts für unser Bild [151]. Wohl aber spricht für unsere Deutung, dass Maria auf den Himmelfahrtsbildern gewöhnlich in der Mitte steht; und wenn hier auch der erhöhte Christus abgebildet ist, so ist doch der Zustand der Erhöhung mit dem Akte der Himmelfahrt nahe verwandt.

Einige Entrückungen, die schon in der Assumptiolitteratur als Analogien für Marias Assumptio eine Rolle spielten, bieten uns auch in den Kunstdenkmälern Analogien. Wir nennen die des Elias und des Habakuk Künstlerisch angesehen waren diese jedoch ziemlich wenig als Vorbilder brauchbar, wenn man die Himmelfahrt einer Orante darstellen wollte. Elias, der in dem Wagen auffährt, kommt am wenigsten in Betracht Die Entrückung Habakuks wird entweder beim Beginne derselben (nach einer mehr geschichtlichen Auffassungsweise) angedeutet [152] oder bei deren Ende, wo der Prophet bei Daniel ankommt (eine ältere Auffassung) angedeutet. Der Prophet wird gelegentlich noch von einer von Sternen umgebenen Hand gehalten [153].

Endlich bieten auch einige Darstelluugen nicht biblischer Stoffe Analogien für die Assumptio der Maria.

In dieser Gruppe nennen wir zuerst die Orante eines Sarkophages in Saragossa [154]. Die göttliche Hand, welche den rechten Arm der Orante hält, bedeutet wohl nicht, dass die Seele von Gottes starker Hand im Augenblick des Todes ergriffen wird, sondern dass sie von Gott schon in das Paradies übergeführt und zwischen die Apostel Petrus und Paulus gebracht ist. Diese sind hier kaum als Intercessores oder Introductores, sondern als Repräsentanten der *Communio sanctorum* gedacht [155]; sie stehen ihr bei in ihrem Dankgebet. Wenn man mit R. d. F. das Bild auf die Assumptio Marias beziehen will,

Digitized by Google

so muss man die hinzugefügten Namen für eine spätere Zuthat ansehen. Genannter Verfasser[156] weist zur Beleuchtung des Motivs der Hand Gottes darauf hin, dass de Rossi[157] aus Anlass einer Grabschrift eine als Taube abgebildete Seele erwähnt, die ein Palmblatt trägt, und bei welcher die Inschrift: *Spiritus a deo acetus (= acceptus)* hinzugefügt ist. Garr. V, 121 nimmt an, dass die Hand von oben erscheint und die Frau zu sich zieht, indem Petrus und Paulus Intercessores sind[158]. Aber unsere obige Auffassung stimmt doch wohl mehr mit der gewöhnlichen altchristlichen Denkweise.

Ein Bild, das wirklich die Ueberführung oder den Uebergang der Seele vom Tode zu Gottes unmittelbarer Gemeinschaft andeutet, bietet eine kupferne Medaille[159], die seiner Zeit im Besitz des Kardinals Barberini war. Es ist ähnlich der genannten Entrückung des Habakuk (Wiegand S. 19). Hier steigt die Seele des Laurentius, als Orante schwebend, aus dem Märtyrer empor. Ueber dem Haupte der Seele wird von der bekannten göttlichen Hand eine Krone gehalten[160]. Die Meinung ist wohl, dass die Seele auf Gottes Befehl zu der Hand emporschwebt, durch die sie gekrönt werden soll. An ein Emporziehen scheint nicht gedacht. Dieses Bild steht jedoch ziemlich einzig da.

Bei Frauen waren derartige Darstellungen schwierig, weil die Seele mit ihrem Körper verwechselt werden konnte; für Männer mochten sie angehen.

c) Der Akt der Assumptio Mariae.

Gemeinsam ist allen diesen Bildern, dass sie den Gedanken zum Ausdruck bringen, dass die Marien-Orante von Engeln emporgetragen wird. Anfangs ist der Akt der Assumptio nur angedeutet, später wird er deutlicher ausgeführt. Die Engel haben aber nicht nur die Funktion, Maria zu tragen; teilweise wollen sie Maria auch bewillkommen und verehren.

Wir stellen an die Spitze die bekannte Elfenbeinplatte in St. Gallen aus dem 9. Jahrhundert. Sie ist ein Werk der karolingischen Renaissance[161]. Kraus sagt mit Recht, dass diese Kunst ein Erbteil von den Römern sei. In unserer Dar-

Digitized by Google

stellung selbst liegt nichts, was deutlich auf Annahme byzantinischen Ursprunges führen könnte.

Man sieht die Marien-Orante zwischen je 2 Engeln, die, wohl um die eben beendigte Assumptio zu bezeichnen, noch die Flügel erhoben halten. Eben darauf weist eine Inschrift. Die Scenerie ist durch einen Baum deutlich als das Paradies bezeichnet.

Die Engel wenden sich zu Maria nicht nur um sie mit Freude, vielleicht auch mit Gesang[162] zu bewillkommen, sondern wohl auch um sie als Königin zu verehren[163]. Die seitwärts sich wendenden Engel werden noch öfter auf Assumptiobildern uns begegnen. Dieses Motiv stammt wohl hauptsächlich aus den Bildern von Gott Vater und dem erhöhten Christus. Auch bei ihnen stehen oft adorierende Engel zu beiden Seiten; cfr. auch die seitliche Stellung der Evangelistensymbole bei den römischen Mosaiken[164].

In den Illustrationen im Utrechter Psalter, die nach den neuesten Untersuchungen von Dr. Graeven (siehe Repert. f. Kunstwissenschaft XXI, 28 f.) auf byzantinischen Vorlagen beruhen, sehen wir öfter, dass Gott in oder ohne Mandorla von solchen Engeln umgeben oder assistiert wird; siehe viele Beispiele unter den Tafeln in Springers «Psalter».

Solche adorierenden Engel sind hier auch der Maria bei ihrer Assumptio beigegeben. In diesem Punkte kann man also vielleicht von indirektem byzantinischen Einflusse reden.

Die 4 Engel sind als einfache Engel dargestellt; das hindert jedoch nicht, das Michael und Gabriel darunter sind; denn nach altchristlicher Kunsttradition waren die Engel einander im Wesentlichen ähnlich. Alle waren *angeli Domini*. Erst später betonte man schärfer die Rangordnung der Engel[165]. Das es 4 Engel sind, kommt wohl daher, dass man gewöhnlich ein himmlisches Gefolge durch 4 Engel bezeichnete[166].

Eine wichtige Frage ist nun die, ob, wie gerne behauptet wird, unsere Darstellung eine körperliche Assumptio bietet. Zeigt das Bild an sich irgend wie, dass wir vor etwas derartig Neuem stehen? Kein Bild passt besser zu den Schilderungen, die Pseudo-Hieronymus von Marias Versetzung in den Himmel giebt. Auch haben wir eine ganz nahe Parallele an einer Londoner Elfenbeindarstellung[167] von Menas, der als Orans im

Digitized by Google

Himmel von Heiligen begrüsst wird. Diese machen ungefähr dieselbe verehrende Handbewegung wie die Engel in unserem Bilde. Von der Aehnlichkeit mit der Anbetung des erhöhten Christus[168] kann man also noch nicht auf eine körperliche Assumptio der Maria schliessen. Viele glauben durch die Inschrift «*Ascensio sanctae Mariae*» die Sache vollständig erledigt[169]; man meint, dass hierbei vom Künstler eine volle Parallele mit Christi Ascensio gezogen sei. Aber wie wenig das Wort Ascensio zur Annahme einer solchen Absicht des Verfertigers zwingt, zeigt der Brief des Pseudo-Hieronymus, der mit Vorliebe nach Cant. 3, 6 das Verbum *ascendere* von der seelischen Assumptio gebraucht. Nach dem damaligen Stand der Anschauungen im Westen braucht auch der Künstler durchaus nicht an die Assumptio des Körpers gedacht zu haben. wenn auch dieser Glaube bei ihm nicht sicher ausgeschlossen ist. Aus «*pietas*» glaubten ja viele Christen, dass Maria aus dem Grabe auferweckt, oder dass ihr Körper vom Grabe zum Paradies übergeführt und dort mit der Seele wieder vereint worden sei. Falls der Künstler von der körperlichen Assumptio überzeugt war, kann er allerdings mit Absicht das Wort «Ascensio» anstatt des häufigeren «Assumptio» gewählt haben. Doch giebt das Wort allein keine Entscheidung.

Ob Tutilo der Künstler ist, lässt sich wohl niemals feststellen[170]. Eine Arbeit, die sicher von ihm stammt, ist uns nicht überliefert. Die Tradition, welche unsere Platte ihm zuschreibt, verdankt ihre Entstehung nur seinem Ruhme. Für den Fall aber, dass Tutilo der Künstler ist, erinnern wir an die Ansicht seines Freundes Notker, der als kirchliche Meinung angiebt, Maria sei nicht körperlich neubelebt (vgl. S. 26). Diese Erwägung muss immerhin im Auge behalten werden, da die Arbeit doch wohl von St. Gallen, und zwar aus der Zeit Notkers stammt.

Maria trägt 2 Tuniken, von denen die eine sehr weit ist, darüber Paenula oder Kopfschleier, der vor der Brust zusammengehalten ist, die Engel Tunika und Pallium.

Wir halten es für nützlich in Verbindung mit dem ebenbehandelten Elfenbein ein sehr verwandtes Bild zu nennen, das aber wegen fehlender Inschrift eine zweifelhafte Assumptio ist. Es ist ein Relief auf dem oberen Teil einer marmornen

Digitized by Google

Thüreinfassung der Kirche S. Maria in Trastevere. Die Arbeit gehört wohl dem X. Jahrhundert an. Maria ist als Orante in Brustbild gegeben[171]; eine kranzförmige Mandorla umgiebt sie; dazu hat sie mit Heiligenschein umgebenen Kopf; dieser trägt den gewöhnlichen Schleier, aber auch — was interessant ist — eine Krone. Es wird hierdurch betont, dass die Fürbitterin auch Königin und Herrin ist. In letzterer Eigenschaft trägt sie auch nach Art der byzantinischen Kaiserinnen, prachtvolle Ohrringe und einen grossen goldenen Brustschmuck.

An und für sich konnte ja das Bild als ein nicht geschichtliches aufgefasst sein und nur die erhöhte Maria darstellen. Aber da ihr auf beiden Seiten je ein anbetender Erzengel — wohl Michael und Gabriel — mitgegeben ist, deren Stellung ähnlich derjenigen der Engel in der St. Gallener Arbeit ist, — so ist der Gedanke an etwas beginnendes, eine Begrüssung einer Neuankommenden, nahegelegt.

Ein sehr merkwürdiges und mit den vorgenannten verwandtes Bild haben wir in dem Gewölbe der Protesis in der Schlosskapelle in Palermo; es ist in Mosaik ausgeführt, gehört der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts an und ist byzantinische Arbeit[172].

Maria ist als stehende Orante abgebildet, hält aber jetzt die Hände vor der Brust[173]. Ueber Maria ist die Inschrift: Η ΑΝΑΛΗΨΙC $\overline{\text{ΜΡ}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$ angebracht. Hierdurch hat der Künstler den Zweifel über die genauere Bedeutung des Bildes ausgeschlossen: Er will einen (eben abgeschlossenen) Assumptioakt darstellen. Die Herrlichkeit des Paradieses ist sehr ausführlich geschildert: Auf jeder Seite von Maria sind abgebildet erst ein adorierender Erzengel, dann ein Oelbaum, dann zwei Apostel[174], eine Palme, herbeieilende Apostel mit erhobenen, anbetenden Händen, schliesslich Oelbäume. Aber nicht genug hiermit: Gegenüber dieser Reihe, auf der anderen Seite des Gewölbes, stehen als weitere Umgebung Marias auch die übrigen Apostel, darunter Johannes, den man eigentlich in grösserer Nähe der Pflegemutter erwartet; er kommt aber hier als der grosse Theolog in Betracht. In der Mitte des Gewölbes, zwischen beiden Reihen, sieht man den königlichen Urheber der Assumptio und Erhöhung der Gottesmutter, Christus in Mandorla, von Engeln getragen. In Diakonion bildet das Pfingst-

Digitized by Google

bild ein ähnlich komponiertes Gegenstück zur Darstellung der Assumptio; dieses Verhältnis zeugt von dem Ansehen unseres Marienbildes in byzantinischen Kreisen. Als Kunstwerk betrachtet ist die Arbeit eine ebenso schöne als würdige Leistung und beleuchtet auf interessante Weise den konservativen Charakter des griechischen Künstlers: Die stehende Orante, die Ausmalung des Paradieses u. s. w. sind im Wesentlichen aus altchristlicher Zeit wohlbekannt.

Der Dom zu Monreale, der Nachbarstadt Palermos, hat aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf den Bronzethüren des Haupteinganges eine interessante Darstellung unseres Gegenstandes, laut der Inschrift von dem pisanischen Künstler Bonanus verfertigt[175]. Hier sieht man die Darstellungen des einen Thürflügels oben mit der Himmelfahrt Marias gekrönt. Sie thront in der Mitte des Bildes. Aber obwohl sie sitzend dargestellt ist, ist sie doch als Orante mit den Händen vor der Brust gegeben. Ihr Kopf ist durch den Nimbus ausgezeichnet. Je zwei Erzengel mit Stäben in der linken Hand stehen auf beiden Seiten der thronenden Herrin; sie sind als diejenigen ihrer himmlischen Diener, die bei ihrer Assumptio besonders wirksam waren, hier vorgeführt. Um diesen Sinn der Darstellung zu verdeutlichen ist die Inschrift: ASUA $\overline{E}$ MARIA $\overline{I}$ CELU — hinzugefügt.

Es ist interessant zu sehen, wie man hier, auf fast griechischem Boden, sich eines eingeborenen italienischen Künstlers bedient hat. Bonanus ist doch im Wesentlichen ein Schüler der byzantinischen Kunsttradition.

Eine ähnliche, etwas frühere Arbeit desselben Künstlers, ist die thronende Orante an der Thür des Domes zu Pisa[176]. Die Darstellung stammt aus dem 12. Jahrhundert (1180), hat aber, wie wir gesehen haben, ältere Vorbilder, wovon die meisten jedoch nicht auf uns gekommen sind[177].

Maria sitzt auf einem Throne, auf dessen Seiten je zwei Engel zwischen Bäumen stehen. Die Engel sind nach vorn gewandt[178], die beiden zur Rechten Marias sind durch Stäbe als Erzengel bezeichnet. Die Orantenstellung Marias weicht von der üblichen dieser Zeit nicht ab. Die Flächen der vor der Brust gehaltenen Hände sind nach vorn, nicht wie R. d. F. das Bild wiedergiebt, gegeneinander gewandt[179]. Die Tracht

Digitized by Google

Marias scheint Tunika, Paenula und Kopfschleier zu sein; sie trägt weder Krone noch Nimbus; die Engel sind, wie es scheint, in Tunika und Paenula gekleidet. An sich bezeichnet das Bild gar nicht deutlich, dass der Akt der Assumptio als eben abgeschlossen gemeint ist. Dass das Bild aber so zu verstehen ist, geht aus dem Zusammenhang mit anderen Bildern der Thür[180] hervor und besonders aus der Inschrift: AS(sumpta est) M(aria) CELU IN CELU[181].

Mehr an die Mandorladarstellungen von Christi Himmelfahrt lehnt sich die Miniatur eines Missale im britischen Museum an[182]. Es stammt aus dem 11. Jahrhundert von dem Dom zu Augsburg. Die Mandorla ist an beiden Enden spitz. Die Haltung der 4 Engel lässt annehmen, dass sie die Maria aufwärts tragen. Eben dies Aufwärtstragen einer stehenden, völlig erwachsenen Orante ist bei unserer Darstellung das Neue. Die Tracht der in der Mandorla stehenden Orante scheint aus Tunika, Dalmatica und Kopfschleier zu bestehen[183] und ist reich mit Edelsteinen besetzt. Der Nimbus hat perlenbesetzten Rand, ein Motiv, das wohl ursprünglich byzantinisch war, aber sich im Westen eingebürgert hat und in der romanischen Kunst sehr häufig vorkommt.

Das byzantinische Motiv der Mandorladarstellungen wird vielleicht erst im Westen auf Maria angewendet[184]. Am interessantesten an unserer Darstellung ist, dass die Umgebung der Mandorla durch einen horizontalen Strich in 2 Schichten geteilt ist. Die untere Schicht ist violett, die obere goldfarben.

R. d. F.[185] meint nun, dass die untere Schicht den Schatten der Erde und des Grabes, die obere den himmlischen Lichtglanz, das Ziel des Triumphzuges, andeute. Einfacher und berechtigter ist wohl, in der unteren Schicht den natürlichen Himmel, wo Sonne und Mond herrschen, in der oberen den übernatürlichen, feuerflammenden, zu sehen[186]. Jedenfalls hat R. d. F. Unrecht, wenn er aus unserem Bilde schliesst, der Künstler habe vermeiden wollen das Grab darzustellen, um Maria nicht in Beziehung zu dem entwürdigenden Grab und Tod zu bringen. Unzutreffend ist auch seine Behauptung, dass es eine körperliche Assumptio mit dem Grabe als vorausgesetztem Ausgangspunkt sei. Möglich ist es, aber nicht wahrscheinlich; denn noch im 11. Jahrhundert wird das Grab

Digitized by Google

Marias sehr selten dargestellt, und hat gewiss auch nicht in der religiösen Phantasie der damaligen Zeit mit dem Sterbebette als Anfang der Assumptio der Mutter Gottes konkurrieren können.

Bilder wie das unsrige, wo Marias Triumphzug nicht wie in St. Gallen bei seinem Ziele angekommen ist, mussten freilich viel mehr die Gedanken auf die Frage nach dem Ausgangspunkte hinleiten. Natürlich musste auch die Vorstellung von den Sphärenhimmeln, die an Stelle des mehr mystisch unbestimmten Paradieses trat, es sehr begünstigen, dass der Ausgangspunkt des Triumphzuges wenigstens angedeutet wurde. Wenn man aber wirklich einen solchen Ausgangspunkt bildlich ausdrücken wollte, war für das Motiv der Orante, von Engeln getragen, kaum ein anderer als das Grab darstellbar. Erhöbe sich die Seelenorante direkt vom Sterbebette, so hätte dies einen unerträglichen Anlass zur Verwechselung der Seele mit dem toten Körper gegeben. Das Grab aber mochte man lange Zeit nicht zum Ausgangspunkt der Assumptio nehmen, weil wenigstens im Westen (der allein für uns in Betracht kommt) bei den besonnenen Theologen die Assumptio aus dem Grabe nur als ungewiss und mysterienhaft galt. Hätte unser Künstler den Ausgangspunkt der Assumptio in Verbindung mit unserem Bilde bezeichnen sollen, so würde er wohl ziemlich ratlos gewesen sein.

Eine Assumptio der Orante ist dargestellt auf einem Rundmedaillon in einem romanischen Fenster der Kathedrale von Angers[187]. Das Fenster ist von Bischof Ulger († 1149) gestiftet. Die Darstellung ist der von St. Gallen etwas ähnlich, aber doch in vielen Einzelheiten abweichend. Nach R. d. F. hält Maria die Hände über der Brust gekreuzt; aber dies ist unzweifelhaft als eine spätere Abwandelung der Orantenform zu betrachten. Die neue Form ist wenigstens teilweise vermittelt durch die Haltung der Hände vor der Brust (s. o. S. 41). Der Wunsch, das Kreuzeszeichen auch beim Gebet darzustellen, ist die eigentliche treibende Ursache der Umgestaltung einer ehrwürdigen Tradition. Uebrigens findet diese Form, die mehr demütige Hingebung an den Gekreuzigten bezeichnet, nicht zuerst bei der erhöhten, sondern bei der sterbenden oder ge-

Digitized by Google

storbenen Maria ihre Anwendung; hier ist das neue Motiv vielleicht schon im 10. Jahrhundert vorgekommen (s. unten).

Die Scenerie unserer Darstellung ist nicht das Paradies, sondern eine Himmelsregion. Die Wolken bewegen sich unter den Füssen Marias und der Engel. Maria ist nicht in Mandorla gegeben. Da sie hier noch nicht ihre höchste Herrlichkeit erlangt hat (vergl. das oberste Medaillon), wird sie noch von 2 Engeln aufwärts getragen; 2 andere begleiten nur[188], oder was vielleicht wahrscheinlicher ist, der Künstler wollte vier (wohl Maria umringende) tragende Engel darstellen, konnte aber aus Kompositionsgründen seine Absicht nicht völlig ausführen, da er die vier Engel auf einer Fläche darstellen musste; sein ursprünglicher Gedanke ist jedoch wohl aufrecht erhalten, indem es scheint als hätten die zwei an den beiden äusseren Seiten angebrachten Engel dieselbe Handstellung wie die zwei, die Maria am nächsten sind. Schon hier ist sie mit einem breiten goldenen Reif geschmückt; Maria trägt blauen, die Engel roten Nimbus; ferner hat Maria Kopfschleier und, wie es nach der undeutlichen Abbildung bei R. d. F. scheint, Tunika und Paenula; die Engel scheinen Tunika zu tragen[189].

Dass das Grab im Medaillone nicht dargestellt ist, ist kaum aus treuem Festhalten an der alten Tradition zu erklären, denn das Grab ist ja unten in einem besonderen Medaillon gegeben. Durch die Herstellung von Bilderzyklen wurden Neuerungen sehr erleichtert. Das Assumptiobild konnte seiner eigenen Tradition folgen, und doch konnte es durch ganz äusserliche Zusammenstellung mit einer Grabesscene in ein völlig anderes Licht gerückt werden.

R. d. F. bietet eine kleine Miniatur aus einem Missale aus dem Anfange des 12. Jahrhundert aus der Kommunalbibliothek in Tours[190]. Seite 98 der Handschrift heisst es: *Assumpta est Maria in coelum, gaudent angeli, laudantes benedicant Dominum, veneranda nobis, Domine* . . . Das V (Majuskel) in Veneranda enthält das Miniaturbild. Hier hält die Marienorante ihre Hände nahe an die Brust; die Handflächen sind nach aussen gekehrt. Sie wird, in einem Leichentuche aufrecht stehend, von Engeln getragen; doch ist sie in voller Kleidung: Tunika, Paenula und Kopfschleier. Auch trägt sie eine Krone, und zwar scheint es eine Reifkrone mit Bügeln, also eine Königinnen-

Digitized by Google

krone, zu sein. Sie wird von den 2 Engeln zu Christus emporgetragen. Dieser ist in dem oberen Teil der Miniatur in Brustbild mit ausgebreiteten Armen in einem Medaillon beigegeben. Er trägt Tunika und Pallium. Diese Art von Christusbildern hat altchristlichen Ursprung und ist in Mosaiken Roms sehr häufig neben den mit dem Oberkörper aus den Wolken herausragenden Christusbildern. In unserem Zusammenhang ist dies Motiv wohl aus einer Form der im nächsten Kapitel zu besprechenden Scene vom Tode der Maria herübergenommen. Unter Maria sehen wir das heilige Grab mit den teils erstaunten, teils von Lichtglanz geblendeten 12 Aposteln. Hier hat also endlich einmal ein Künstler den Mut gehabt, die altehrwürdige von Engeln umgebene Marienorante wesentlich umzugestalten, indem er sie ausdrücklich in eine geschichtliche Scene hineinstellte; einesteils führt er Christus als Ziel des Triumphzuges ein, anderseits ist darunter der Ausgangspunkt angegeben, und zwar der einzige, der nach unserer obigen Bemerkung für eine Orantendarstellung geeignet war, nämlich das Grab[191]. Zufällig ist es aber nicht, dass unser Bild fast nur als ein Ornament aufzufassen ist; bei einem solchen Bilde konnte der Künstler sich freier fühlen.

Anstatt der Mandorla ist es das Leichentuch, in welchem Maria von den Engeln emporgetragen wird. Dieses Motiv ist meiner Meinung nach entstanden durch ein mittelalterliches Missverständnis der antiken Sitte, die Engel mit verhüllten Händen ihre Verehrung darbringen zu lassen, ein Motiv, das schon in alter Zeit bei Darstellungen des Sterbebettes Mariae vorkommt; hieran hat das neue Motiv angeknüpft; dann wird es auf die Engel bei dem Grabe Marias übertragen. Nur schwierig lässt es sich mit einer eigentlichen Orantenstellung der Maria vereinigen; dieses Verhältnis werden wir im nächsten Kapitel näher beleuchten.

Endlich nennen wir noch eine Auferweckung Marias aus dem Grabe aus dem 12. Jahrhundert. Es ist ein Relief von Autun[192]. Hier ist die alte heilige Orantenstellung ganz geschickt damit vereinigt, dass 2 Engel den verklärten, neu belebten Körper mitten durch den Sarkophag-Deckel emporheben, indem jeder Engel einen von ihren ausgestreckten Armen stützt. Noch stehen die Engel auf der Erde, aber

Digitized by Google

schon sind die Flügel gehoben. Hier ist die Assumptio Marias zum Himmel durch ihre Auferweckung eigentlich nur angedeutet.

R. d. F. bezeichnet unsere Darstellung und mit ihr verwandte Scenen, die wir im nächsten Kapitel behandeln werden, als eine Revolution gegen byzantinische Diktatur; denn die byzantinische Kunst habe Marias Grab nicht dargestellt. Eher könnte man bei unserem Bilde von einer Verirrung der künstlerischen Tradition sprechen. Die Litteratur hat uns jedoch gezeigt, dass im Osten die körperliche Assumptio, d. h. die aus dem Grabe, eher Bedeutung und kirchliche Anerkennung erlangte als im Westen; folglich haben die Byzantiner in ihren Oranten mit Engeln früher etwas Irdisch-körperliches gesehen als die Künstler im Westen. Es war also durch Bilder unserer Art ein Weg für byzantinische Marientheologie auch in der Kunst gebahnt.

---

4. Kapitel.

Beginn der Assumptio ohne Orantenstellung der Maria.

a) Analogien.

Analogien für die Totenbett-Darstellungen.

Ziemlich früh in der christlichen Kunst werden Totenbetten und Gräber dargestellt, weil uns ja derartige Scenen bei den Wundern Christi häufig begegnen. Märtyrer-Scenen gab man anfangs nicht gern, wohl aber wurde in Buchillustrationen der Augenblick des Sterbens öfter dargestellt, wenn es sich nicht um Martyrien handelte, und das geschah, selbst wenn nicht, wie in den in altchristlicher sepulcraler Kunst häufigen Totenerweckungen des Heilands, die Allmacht Gottes über den Tod symbolisiert werden sollte.

Ein sehr altes Beispiel hiervon giebt die Wiener Genesis [193]: Jakob liegt sterbend oder tot auf seinem Bette, hinter dem seine Söhne stehen; nur Joseph beugt sich, um den Vater zu küssen. Auf der linken Seite des Bildes tragen die Söhne den Leichnam zur Grabhöhle. Auch kommen, jedenfalls bei der

Digitized by Google

Beerdigung, drei Frauen vor; bei dem Grabe sind sie weinend dargestellt. Die Aufgabe ist hier (um die Zeit 450—500) schon ähnlich wie später bei vielen Darstellungen des Todes der Maria gelöst; nur ist keine Andeutung der Seele Jakobs gegeben.

Doch kommen seit ca. 600 auch Darstellungen von Martyrien auf, wohl gemeinsam mit den ersten Kreuzigungsbildern[194]. Auf einer Pyxis in London[195] sieht man den heiligen Menas mit auf den Rücken gebundenen Händen knieen. Schon ist das Schwert gehoben; ein Engel hinter ihm mit bedeckten Händen ist eben herniedergeflogen um seine Seele zu empfangen.

In der folgenden weiter erzählenden Scene sehen wir das Resultat der nur angedeuteten Entführung der Seele durch die Engel: der Heilige als Orans steht zwischen begrüssenden oder verehrenden Heiligen[196].

Hier ist nach altchristlicher Sitte weder die schwierige Darstellung des Austrittes der Seele aus dem Körper, noch der eigentliche Assumptioakt gegeben.

Wir sahen schon oben in dem Medaillon mit dem Tode des St. Laurentius (s. S. 50) einen Versuch, ein solches Hinausgehen der Seele in Orante-Form darzustellen. Es giebt aber auch Versuche einer Darstellung, wo der Künstler sich der Orante-Form nicht bedient.

An einem Säulenkapitäl in Brescia sind 4 Darstellungen[197]. Ob sie wirklich dem 8. Jahrhundert angehören, wie Garr. meint, ist jedoch nicht ganz sicher. Hier sieht man u. a. Sta. Julia gekreuzigt und mit Haken zerfleischt. Aus ihrem Munde ist die Seele in Form einer Taube ausgegangen, die himmlische Hand ist bereit, sie in Empfang zu nehmen[198]. Wenn die Ankunft der Seele im Himmel als Gegenstück hätte gegeben werden sollen, so hätte es nach kontinuierender Erzählungsart eigentlich näher gelegen, eine Taube am himmlischen Lebenskelch sitzen zu lassen, als dass man die traditionelle Orante mit Engeln oder Heiligen dargestellt hätte; jedoch legten die himmlischen Tauben den Gedanken an die Symbolik der Seelenassumptio nicht so unmittelbar nahe, weil schon in der vorchristlichen Kunst die Tauben vielfach nur dekoratives Beiwerk waren.

Darauf dass Marias Seele bei ihrem Austritt aus dem

Digitized by Google

Körper oder bei anderer Gelegenheit als Taube dargestellt ist, deutet meines Wissens keine Spur, obwohl die marianisch aufgefasste Stelle, Cant. 2, 10 (vgl 4, 1), von «*columba mea*» redet Dies kommt teils daher, dass Maria ursprünglich seltener im Augenblicke ihres Sterbens als in ihrem letzten Gebet dargestellt wurde, teilweise auch daher, dass eine Abneigung gegen die symbolische Darstellungsweise aufkam. Letztere kommt zum Ausdruck auf dem trullanischen Konzil 692, welches bestimmte[199], dass Christus nicht mehr als Lamm, sondern nur in menschlicher Gestalt in den Kirchen abgebildet werden sollte. Der Papst Sergius I. verwarf zwar die Dekrete des Konzils[200], aber die Stimmung in der byzantinischen Kirche blieb doch derartigen Symbolen abgeneigt, und der Osten ist für die ältere Marienkunst bestimmend gewesen.

Aus dem 10. Jahrhundert haben wir unter den Miniaturen in dem *Menologium des Basileus* eine Darstellung eines Martyriums, welche mit Ausgangspunkt in der Todesscene nicht nur eine angedeutete, sondern eine wirkliche Himmelfahrt der Seele enthält[201]. Unten sieht man die Enthauptung eines Märtyrers, über ihm wird seine Seele in Form einer Jungfrau (nicht Orante) von 2 Engeln aufwärts getragen in der Richtung auf ein kleines, Licht-ausstrahlendes Segment, das als Eingang zum oberen Himmel gedacht ist.

Hier wäre die Einführung einer Taube sehr geeignet gewesen, wenn sie nicht so schwierig sich mit der biblischen Vorstellung vereinigte, nach welcher die Verstorbenen von Engeln in den Himmel getragen werden. Merkwürdig genug ist, dass zwei, wohl rein ornamentale, Tauben über dem Richterthron des Kaisers Maximilian sitzen.

Von Bedeutung wurde die Geburt Marias[202]. Auf den uns erhaltenen Denkmälern ist die Scene schon voll entwickelt, und gewiss hat es ältere ähnliche Darstellungen gegeben. Hier wurde man gewöhnt die *virgo immaculata* wie schon lange in der Litteratur, so auch in der Kunst als neu geborenes Kind vor Augen zu haben. Das Marienkind wurde hierdurch ganz wie das Christkind ein Gegenstand der Anbetung; das hat es mitveranlasst, dass man keinen Anstoss daran nahm, ihre Seele beim Austritt aus dem Körper als Kind zu geben, eine Dar-

Digitized by Google

stellungsweise, die in der älteren christlichen Kunst ohne Analogie ist.

Analogien für die Grabesdarstellungen.

Das 10. Jahrhundert hat uns in *Bible de Noailles*[203] ein Begräbnis Mosis überliefert. Mosis Körper liegt eingewickelt in einem Sarge; 2 Engel mit gehobenen Flügeln sind im Begriff den Deckel desselben zu schliessen.

An den Thüren von St. Paul (ausserhalb Rom) haben wir byzantinische Bronzearbeiten aus dem 11. Jahrhundert[204]. Hier werden die Körper dreier Evangelisten in den Sarg gelegt. Die Särge sind an die Stelle des Sterbebettes getreten, weil der Sarkophag als dauernde Ruhestätte gewöhnlich grössere Wichtigkeit besitzt.

Die eine Darstellung giebt die Einsargung des Mathäus. Eine Assumptio ist keineswegs angedeutet; irrtümlicher und verwirrender Weise lässt R. d. F.[205] in seiner Abbildung unser Bild als Marientod gelten, indem er den Jünger, der hinter dem Sarge steht und ein Rauchfass schwingt, ein Seelenkind tragen lässt und ihn in seinem Texte als Christus bezeichnet[206]. Der Sarkophagdeckel ist halb weggenommen. Die Inschrift lautet: Ἡ κυμησις του ἁγιου Μαθεου[207].

Eine ähnliche Darstellung zeigt den Sarg des heiligen Lukas. Hier ist der Körper schon in den Sarg gelegt. Die Inschrift lautet: Ὁ Λουκας εν ιρηνι τελουτε.

Am wichtigsten für uns ist jedoch die Darstellung der Einsargung des heiligen Johannes. Der Sarkophag war am geeignesten, die allgemein angenommene Himmelfahrt dieses Apostels anzudeuten[208]. Die Inschrift lautet: Ἡ μεταστασις του ἁγιου Ιῶ Θεολογου. Zwei seiner Schüler scheinen ihn in den Sarg zu legen, ein dritter steht, wohl weinend, hinter dem Sarge mit bedeckten Händen. Dafür dass dieser dritte Jesus sei, der gekommen wäre, um die μετάστασις ins Werk zu setzen, haben wir keinen Anhaltspunkt. Er hätte doch wohl kreuzgeschmückten Nimbus tragen und eine segnende Handbewegung machen müssen. Die körperliche Himmelfahrt ist vorsichtiger Weise nur durch die Inschrift angedeutet[209].

Zweifellos haben Darstellungen wie diese grossen Einfluss darauf geübt, dass auch Marias körperliche Assumptio in

Digitized by Google

Grabesdarstellungen gegeben wurde. Johannes hatte auf Grund von Joh. 21, 22 ziemlich früh in der Litteratur, dann später durch die Vermittelung der Inschriften in der Kunst das Ansehen erlangt, dass er körperlich in den Himmel aufgenommen sei. Was er, der Adoptivsohn, hatte, musste auch der Adoptivmutter, die so viel höhere Würde besass, nicht nur im Wort, sondern auch im Bereiche der Kunst zukommen.

In anderen Feldern der Thür stehen die 3 genannten Evangelisten aufrecht unter geschmückten Portalen, was wohl die himmlische Herrlichkeit im neuen Jerusalem andeutet.

Eine andere Reihe von Auferweckungsscenen schliesst sich an die neutestamentlichen Todeserweckungen. Auch Darstellungen dieser Scenen geben Vorbilder für die Auferweckung der Maria. Besonders hat die Auferweckung des Lazarus eine grosse Rolle gespielt und für einige mittelalterliche Darstellungen der Auferweckung Mariae Bedeutung gehabt. Allerdings wird Marias Grab selten oder gar nicht als ein kleines aufrecht stehendes Monument gegeben, wie, in Anlehnung an so viele alte Sarkophage, das Grab des Lazarus meist dargestellt wurde. Aber auch die Darstellung der Auferweckung des Lazarus in der früh-mittelalterlichen Kunst ist nicht mehr stereotyp. Im Cod. Egb.[210] schwebt Lazarus aus einem Sarkophag empor, dessen untere Hälfte in den Erdboden eingesenkt ist. Aehnliches enthält St. Bernwards Evangelienbuch[211]: Bei einer Auferweckung des Lazarus betet Christus am Grabe und Lazarus beginnt eben erst sich aus dem Grabe zu erheben. Einen Uebergang zu dieser Darstellungsweise haben wir in dem Mosaik von S. Apoll. nuovo in Ravenna. Hier ist das Schema vom Grabhaus beibehalten, aber die Mumie des Lazarus erhebt sich aus einem im Boden des Monuments befindlichen Grabe. Die Neubelebung ist wie im Cod. Egb. durch eine segnende Handbewegung Christi vermittelt. Dieser Gestus ist wichtig für die Auferstehung Mariae. Auch hat man im Gedächtnis zu behalten, dass noch im frühen Mittelalter der auferstehende Lazarus gemäss der altchristlichen Darstellungsweise und im Anschluss an die biblische Erzählung, in Leichentücher gewickelt ist, wie ein Kind mit Wickelbändern gebunden wird. In späterer Zeit ist daneben eine freiere Einhüllung des Körpers getreten. Die Wickelbänder finden wir öfter bei Mariae Auf-

Digitized by Google

erstehung wieder, hauptsächlich freilich bei der Assumptio der Seele in Kindesgestalt, aber auch bei der körperlichen Assumptio. Dass solche Kindesdarstellungen in Analogie zu dem eingewickelten Lazarus gebraucht wurden, lag besonders nahe, weil Lazarus häufig aus künstlerischen Rücksichten klein dargestellt wurde[212].

Ihre Bedeutung haben für unser Gebiet gewiss auch die Darstellungen von der Auferweckung der Tochter des Jairus gehabt, wie sie sich z. B. auf dem bekannten Elfenbeinkästchen in Brescia findet, das nicht später als im 4. Jahrhundert entstanden sein kann. Der Heiland hat die rechte Hand des auf dem Bette sitzenden Mädchens ergriffen und das Mädchen erhebt sich (Luk. 8, 54).

Etwas allgemeinere Analogien bieten die älteren Bilder von Tod, Beweinung, Grablegung und Auferstehung Christi zu den entsprechenden später entstandenen seiner Mutter. Es ist nicht unmöglich, dass die wohl mindestens schon um 700—800[213] vorkommende Darstellung von Maria unter dem Kreuze Christi als eine Andeutung ihres körperlichen Sterbens anzusehen ist[214], weil ihr Schmerz unter dem Kreuz in der Litteratur sehr früh als eine geistige zum Versöhnungswerk mitwirkende Marter betrachtet wurde. Teils ist Maria hier in tiefer Trauer dargestellt, teils im Gebet, das wohl ebenso sehr die Verehrung des Weltversöhners ausdrückt, als das Verlangen, ihm bald in den Tod zu folgen und durch ihren Tod zur Erlösung der Welt mitzuwirken[215].

Bei der Beweinung und Grablegung Christi liegt in älterer Zeit der Körper Jesu nie auf dem Schosse seiner Mutter. Vielmehr steht diese in tiefer Trauer neben dem Leichnam. Engel sind gegenwärtig, jedoch nicht um Christi Seele in Empfang zu nehmen, sondern um als Ehrenwache zu dienen.

In einer von R. d. F. abgebildeten Miniatur[216] trägt Joseph von Arimathäa unter Beistand von Nikodemus den Körper Jesu in seinen Armen zur Grabeshöhle. Eine gewisse Aehnlichkeit mit der häufigen Darstellung von Christus, der Maria als Seelenkind trägt, muss anerkannt werden.

Noch mehr ist die Grablegung Christi[217] im Cod. Egb. analog den späteren Grablegungen der Maria und auch den oben genannten Grablegungen von St. Paul. Das heilige Grab Christi

Digitized by Google

findet sich zum ersten Mal in nicht symbolischer Darstellung bei der Scene, wo die Frauen am Ostermorgen zum Grabe kommen[218]. Ein Beispiel sehen wir in einem Mosaikbild von S. Apollinare nuovo in Ravenna (6. Jahrhundert), wo das Grab des Herrn als ein kleiner, mit Säulen geschmückter Rundbau dargestellt ist. Auf der einen Seiten desselben befindet sich ein Engel, auf der anderen nähern sich zwei Frauen.

Dass Mariae Grab nicht besonders pompös gegeben wird, kommt daher, dass in späterer Zeit keine so kostbaren Grabmäler errichtet wurden. An ihre Stelle traten Grabkirchen. Nach Joh. Damasc.[219] verkündigt ihr Grab dasselbe, was der Engel bei Christi Grab den Frauen kund thut.

b) Das Sterbebett und die Assumptio der Seele vom Sterbebett aus.

Beiträge bieten besonders: R. d. F. und Westwood; ferner Venturi *(La Madonna);* Gori (Thesaurus III); Georg Lampakis, Kraus, Grimoüard (o. a. Schr.).

Darstellungen der sterbenden oder gestorbenen Maria auf dem Bette gehen mehr oder minder ineinander über und gruppieren sich um den Augenblick ihres Sterbens.

Diese Bilder sind byzantinischen Ursprunges, weil im Osten durch die Zionskirche mit der Sterbestelle Marias und durch ihr Grab und wohl auch durch die Reliquien aus demselben (die letzteren in der Blaquernai-Kirche in Konstantinopel) das Interesse für Bilder von Marias Tod besonders geweckt wurde.

Dazu kommt, dass man in diesem Teil der Christenheit im grossen und ganzen eher als im Westen dazu schritt, Darstellungen Sterbender zu geben, was wohl damit zusammenhängt, dass hier noch lange Zeit viel mehr künstlerisches Interesse und Schöpfungskraft als im Westen aus der Antike erhalten blieb. Im letzteren Teile der Christenheit eiferte man auch viel mehr für Reliquien als für Bilder; im gebildeteren Osten war das Gegenteil der Fall.

Wahrscheinlich ist es im grossen und ganzen ältere Sitte, Maria in ihrem letzten Gebete zu geben, als dass man sie als schon gestorben darstellte, weil, nach altchristlichem Vorbilde, man den Tod lieber andeutete als direkt wiedergab. Dazu kam, dass, wie wir in der Litteratur (vgl. besonders die Hymnen)

Digitized by Google

gesehen haben, Marias letzte Lebensstunden von grosser Bedeutung sind. Es ist also natürlich, dass man nächst den Bildern des Heilandes allmählich nichts so sehr dargestellt zu sehen wünschte, als Maria auf dem heiligen Bette des Zionshauses in ihrem letzten Gebet für diese Welt. Andeutungsweise hat man auch in diesen Bildern die Nähe des Todes ausgedrückt.

Bald ist man jedoch zur Darstellung des wirklichen Todesaugenblickes übergegangen. Hier musste die Bitte um Segen für die Welt in den Hintergrund treten. Nur eine Reminiscenz blieb ab und zu. Als neues Motiv kam hier hinzu, dass man das Glück der Seele in den Armen des Heilandes zum vollen Ausdruck brachte.

Möglicherweise existierte eine uns nicht erhaltene Vorstufe hierzu, in welcher die spezielle göttliche Gegenwart des Sohnes nur angedeutet war, entweder durch eine Hand oder eher vielleicht durch einen oben im Himmel sich offenbarenden Christus (in runder Mandorla oder Halbkreis); zu ihm ist dann wohl die ausgehende Seele als Orante aufgeschwebt. Wahrscheinlich haben wir auch faktische Ueberreste solcher Darstellungen in einigen Koimesisbildern. Im folgenden werden wir bei den Einzelheiten der Bilder sowohl auf die genannten Hypothesen als auch auf die Möglichkeit, dass hie und da anfangs ein Engel und nicht Christus hinter dem Sterbelager stand, zurückkommen.

Maria in ihrem letzten Gebet.

Von zwei hierher gehörenden Darstellungen nennen wir zuerst eine angelsächsische von Benedictionarium des St. Aethelwold, die gegen die später übliche sehr absticht (10. Jahrhundert)[220].

Maria, mit Nimbus, liegt halb aufgerichtet auf dem Lager; ihre zum Gebet erhobenen Arme streckt sie mehr nach vorn als in die Höhe, was bei einer dem Tode Nahegekommenen natürlich ist. Sie ist von den 3 heiligen Jungfrauen umgeben. Wie wir sahen, spielen diese besonders in der syrischen Legendengruppe eine Rolle. Es wäre jedoch gewagt von hier aus auf ein syrisches Vorbild zu schliessen. Jedenfalls scheinen byzantinische Muster vorgelegen zu haben; das bezeugen meh-

Digitized by Google

rere, besonders architektonische, Einzelheiten[221]. Ganz irreführend ist es, wenn R. d. F. von einer totalen Abweichung unserer Darstellung von byzantinischem Schema spricht. R. d. F. kennt nämlich bei den byzantinischen Denkmälern keinen anderen Ausdruck für den Tod Marias, als dass Christus mit dem Seelenkinde hinter dem Todenbette steht. Aber unsere Darstellung ist nichts anderes als eine Form, die mehr mit der altchristlichen Kunsttradition übereinstimmt, und deren ängstliche Hüter eben die Byzantiner waren.

Die Apostel sind in einer Zone für sich darunter dargestellt; das ist wohl eine Uebergangsform von den früheren Versuchen der Darstellung, wo man keine komplizierten Personengruppen darstellen konnte und nur die unentbehrlichsten Personen der Maria beigesellte; die Jungfrauen gehörten aber aufs engste zu ihr, weil diese seit den ältesten Zeiten ja vor allem die Königin der Jungfrauen, «*sancta virgo virginum*» (Agnellus) war. Doch hat man vielleicht in unserer Miniatur und in den zu Grunde liegenden Vorbildern nicht ohne weiteres die 2 Zonen als eine Einheit gedacht, sondern die 12 untenstehenden Apostel für sich gestellt, um ihre wunderbare Herbeiführung anzudeuten[222]. Man kann diese Auffassung bestätigt finden durch die bei R. d. F. neben der unseren abgebildete Miniatur: in der Zone unter der Gottesmutter beraten die 3 Magier, wie sie den neuen König finden sollen. Dass unser Künstler die Apostel in der Tat absichtlich nicht am Bette stehen lässt, geht auch aus der Haltung der Apostel hervor: sie sind in lebhaftem Gespräch mit einander und schauen nicht zu Maria auf. Jedenfalls zeugt unser Bild davon, dass man im 10. Jahrhundert die Apostel nicht mehr entbehren konnte; deren wunderbare Zusammenführung gab ja einen schlagenden Beweis für Marias Würde. Sie war die Herrin der lebenden und auch der gestorbenen Apostel. Ihre Hoheit ist insbesondere noch dadurch angedeutet, dass die göttliche Hand eine Krone über ihr hält. Ihre Seele wird also im Momente ihres Ausgangs als Himmelskönigin gekrönt. Die Krone ist eine ausgebildete, germanische Reifkrone mit Zacken, ganz wie die Kronen der genannten heiligen 3 Könige.

Die zweite Darstellung in einem Missale der Bibliothek von Rouen (10. Jahrhundert)[223] giebt auch Maria auf dem

Digitized by Google

Bette und die Jungfrauen; die Reproduktion bei R. d. F. lässt jedoch nicht erkennen, ob er nur das Mittelstück des Bildes oder dessen grösseren Teil wiedergiebt. Nach seinem Texte ist es aber wahrscheinlich, dass auch unser Bild oben eine Hand mit einer Krone und unten die Apostel (vermutlich in abgegrenzter Zone) hat, und dass R. d. F.s Reproduktion nur den Mittelteil zeigt.

Die Aehnlichkeit mit dem Mittelstück der oben genannten Darstellung ist sehr gross; offenbar gehen sie auf gemeinschaftliche Quellen zurück. Dass hier 4 Jungfrauen gegeben sind, hat in den Legenden keine Analogie; vielleicht hat sich der Künstler von der Tradition frei gemacht um eine schönere Gruppierung zu erhalten. Mariae Stellung ist etwas mehr *en façe* als in dem Bilde aus St. Aethelwolds Benedictionar. Auch schliesst sich die Haltung der Hände mehr an die alte Orantenstellung an: Maria hält die Unterarme aufwärts und die Handflächen nach vorn. In voller Kleidung liegt sie hier hoch aufgerichtet auf einem stattlichen Bette. Doch ist die Kleidung beiderseits eine ähnliche. Wie es scheint besteht sie aus mehreren Tuniken und Kopfschleier. 2 von den Jungfrauen bekunden durch ihre Stellung tiefste Trauer.

Eine hochinteressante, aber ausserhalb des Rahmens dieses Buches fallende Parallele zu den genannten 2 Darstellungen notieren wir kurz. Es ist ein Marientod im altnordischen Museum zu Kopenhagen (13. Jahrhundert). Das Bild gehört zu den Gemälden einer Antependiumstafel, die aus Lögum Kloster in Jütland stammt.

Maria liegt auf ihrem Bette mit geschlossenen Augen (also gestorben). Dass sie tot dargestellt ist, schreibt sich wohl vom Missverständnis eines alten Vorbildes her. Die 3 Jungfrauen stehen trauernd dabei. Keine Apostel sind gegeben, auch die göttliche Gegenwart des Sohnes ist ohne Andeutung gelassen. Um so mehr wird die Rolle der 3 Jungfrauen, die treuen Dienerinnen der Gottesmutter, ins Licht gestellt.

Marias Tod.

Das älteste uns bewahrte Bild ist durch Beda Venerabilis in seinem Pilgerbericht überliefert[234]. Beda beschreibt die Zionskirche und fügt einen Grundriss derselben hinzu. Um

Digitized by Google

diesen wertvoller zu machen hat er zwei von den Heiligtümern, nämlich die Geisselungssäule und das Sterbebett Marias abgebildet. Bei dem Letzteren hat er die Zeichnung des Bettes durch 2 Figuren zu einem völligen Koimesisbilde erweitert. Zweifelhaft ist, ob dies Bild sich an eine in der damaligen Zionskirche oder in der Kirche über dem Grabe Marias oder in einer Kirche der Heimat Bedas befindlichen Darstellung anlehnt.

Nach Mommert steht das Bett im Südwesten der Zionskirche; auf der Steinbank liegt Maria in dichte Leinentücher eingewickelt; nur ihr Angesicht ist frei. An dem Bette steht die Inschrift: *Hic Sancta Maria obiit.* Dahinter steht nicht Christus, sondern merkwürdigerweise ein Engel, weil nach altchristlicher Tradition, die sich in jener Zeit in Byzans wie auch in Irland und Britannien noch ziemlich rein erhielt, Christus nach seiner Himmelfahrt nicht als auf Erden auftretend dargestellt wurde. Der Engel hat einen Palmenzweig in der Hand und ist Ausdruck des göttlichen Sieges über den Tod. Die Palme des Engels erinnert uns an die Palme, die Maria nach den Legenden bei der Verkündigung ihres Todes erhält (vgl. Anhang zu diesem Kapitel).

Es könnte uns verwundern, dass wir aus so früher Zeit ein Bild der toten Maria sehen, aber es erklärt sich daraus, dass der Künstler kein Schmuck- oder Kultbild malen, sondern möglichst treffend den Satz «*Hic Sancta Maria obiit*» illustrieren wollte. Es lässt sich also schwer sagen, ob man schon gewöhnt war Maria gestorben darzustellen. Wahrscheinlich hat er eine Darstellung einer sterbenden Maria für seinen Zweck umgestaltet

Jedenfalls ist es anzunehmen, dass die damaligen Marienverehrer, wenn es die «*pretiosissima mors*» der Gottesmutter darzustellen galt, kaum auf die Dauer bei blossen Andeutungen stehen bleiben wollten. Man verlangte den geheimnisvollen Todesschlaf der Mutter des Lebens im wundervollen Lichte der legendarischen Tradition vor sich zu sehen.

Es scheint, dass man sich lange mit dem Augenblicke ihres Entschlafens begnügt hat: Maria wird noch mit offenen Augen gegeben.

Auch wollte man deutlich sehen, dass sie zur Gemeinschaft

Digitized by Google

ihres Sohnes überging; darum führte man die Christophanie in die Kunstdarstellungen ein, die in der Koimesislitteratur, besonders in den Legenden, schon lange mit Vorliebe besprochen war. Man liess Christus die Seele seiner Mutter in den Händen halten.

Diese Komposition musste es nahelegen, die Seele der Maria als Kind zu gestalten, selbst wenn man sich lange sträubte, die sündenfreie, mächtige Mutter Gottes auf der Schwelle der Ewigkeit als hilfloses Kind darzustellen.

Dass in christlichen Kunstdarstellungen die Sitte aufkam, die Seele als Kind zu geben, hat seine Quelle nicht allein in der Vorstellung von der jugendlichen oder kindlichen Psyche, sondern auch darin, dass die Seelen in heidnischen Kunstdenkmälern als kleine nackte Kinder auch ausser den Erzählungen von Amor und Psyche vorkommen. Nach griechisch-heidnischer volkstümlicher Anschauung war die Seele das Schattenbild der Verstorbenen; darunter dachte man sich zwar bei den Griechen kein Kind[225], aber die Vorstellung, dass die Seele aus dem Munde entwich, musste darauf führen, dass die Kunst sie klein, also in Kindesgestalt, gab[226]. Der Volksglaube, dass die Seele das Grab umflatterte, forderte auch, dass man sie in Kunstdarstellungen möglichst klein wiedergebe[227].

Bei den Juden lag, wenigstens nach der grundlegenden Vorstellung, die Seele als Lebensprinzip im Hauche. Bei eventueller Rückkehr haben die Totengeister völlig menschliches Aussehen[228].

Die christliche Vorstellung folgt den beiden genannten, der griechischen und der jüdischen, nur dass die Seele, jedenfalls in bildlichen Darstellungen verkörpert, ins selige friedvolle Gebetsleben des Paradieses gerückt oder an Engelhand übergeführt gedacht wurde. Vorläufig sah man sich also nicht genötigt sie als Kind darzustellen.

Erst um das Jahr 800 kamen neben der älteren Auffassung von der Seele als einem lebensgrossen Abbilde des Körpers die Darstellungen der Seele als Kind auf. Eine der ersten Spuren sehen wir in den ältesten Psalterillustrationen. In dem bekannten Utrechter Psalter stützt sich in einer Zeichnung zu Psalm 55, die Seele Davids, die ein genaues Abbild seiner irdischen Person ist und die Harfe trägt, auf einen Engel,

Digitized by Google

während die Löwen und die bewaffneten Feinde sich zum Angriff rüsten.

Eine ganz ähnliche Darstellung, wo aber die Seele Davids als Kind gegeben ist, haben wir auf einer Elfenbeinplatte, die den Deckel zum Psalter Karls des Kahlen bildet (9. Jahrhundert)[229].

Es ist zu vermuten, dass die Elfenbeindarstellung die reflektiertere war. In den Psalterillustrationen ist vielleicht oft die Absicht, die Seele zu geben, in den Hintergrund gedrängt. Das genannte Beispiel letzterer Art scheint dann auch ganz unreflektiert das Hauptgewicht auf den Kampf gegen Davids von Gott beschützte Person zu legen.

Zur Illustration davon, wie man in jener Uebergangszeit sich die Seele dachte, führen wir nach Agnellus von ca. 778 ein Gesicht des Abtes Johannes von dem St. Donatus-Kloster bei Ravenna an[230]: *Mortuus est Leo ipatus(?) statim, et vidi animam eius in linteo lucidissimo ab angelo in caelum deferente alacri vultu.* Wenn die letzten zwei Worte der Seele gelten, ist diese kaum als kleines Kind gedacht. Das leuchtende Kleid kann sich sowohl auf Einhüllung eines Kindes als auch auf die weissen Kleider des Himmels beziehen.

Als Psyche finden wir die Seele auch bei einer Erschaffung Adams in S. Marco zu Venedig[231]. Freilich stammt die betreffende Darstellung aus viel späterer Zeit (ca. 1200—1300), aber nicht ohne ältere byzantinische Vorbilder. Hier hält der Logos Christus eine kleine nackte Psyche an ihren Flügeln, während sie Adam umarmt.

Eine der ältesten (möglicherweise die älteste) Darstellungen der Gottesmutter im Augenblick ihres Todes, die auf uns gekommen sind, ist die aus *St. Bernulfs Evangeliar in Deventer*[232]. Es stammt aus dem 10. Jahrhundert und steht unter dem Einfluss der karolingischen Renaissance, wie man aus den antikisierenden und doch germanisch beeinflussten Architekturen des Hintergrundes sieht[233].

Im Vordergrunde sieht man das Bett, auf dem die sterbende Maria ruht. Diese hat die Augen offen; ob sie noch lebt oder schon gestorben ist, lässt sich nicht entscheiden. Gemäss der Sitte kontinuierender Darstellungsweise konnte sehr wohl der letzte Augenblick ihres Lebens in einem Bilde

Digitized by Google

mit dem Uebergang ihrer Seele in die Hände des Sohnes gegeben werden.

Einer der Umstehenden befühlt ihre Füsse, ob sie zu erkalten beginnen; ein anderer stützt ihren Rücken. Das Benehmen des Letzteren scheint den Augenblick ihres Todes anzudeuten. Der hinter dem Bette stehende Christus blickt nicht auf die Seele, die er in seinen Händen hält, sondern auf Maria; er folgt also ihren letzten Zügen oder ist ihnen wenigstens gefolgt und hat noch mit einem tiefen Blick sein Auge auf das geliebte Antlitz der Mutter geheftet. Die Arme Marias sind nicht, wie später oft, auf der Brust gekreuzt, vielmehr liegen sie an ihrer Seite. Das Interesse ist hier nicht auf Marias Gebet gerichtet, sondern nur auf ihre Verherrlichung. Sie trägt einen mit Perlen geschmückten Nimbus, ebenso ihre Seele und der Heiland; doch zeigt dessen Nimbus auch das Kreuz.

Die Apostel stehen (ohne Nimbus) ihr zu Füssen und Häupten in zwei Gruppen zu je sechs, um ihr den letzten Dienst zu erweisen[334]. Jungfrauen sind dagegen nicht anwesend. 4 Engel fliegen zwischen den Säulen hernieder, um mit ihren bedeckten Händen die Seele zur himmlischen Herrlichkeit zu tragen; der Künstler, ohne Zweifel ein eifriger Mariadiener, hat im Gefühle ihrer Würde sich nicht mit 1 oder 2 Engel begnügen können. Gewiss sind es die 4 Erzengel, die wir vor uns haben.

Wohl das eigentümlichste an der ganzen Darstellung ist der Umstand, dass Marias Seele als eine erwachsene Jungfrau mit Schleier gegeben ist; aber damit Christus sie aufheben kann, und damit auch nicht die Seele mit dem Körper verwechselt werde, ist nur ihr Brustbild in eine Mandorla eingefügt.

Dies Medaillon, das der Heiland zu den Engeln emporhält, weist auf die Brustbildmedaillons zurück, die auf antiken Sarkophagen oft von Genien gehalten werden. Eine noch genauere Analogie bietet das Deckengewölbe der Kapelle des heiligen Zeno in Sta. Prassede zu Rom. Unser Medaillon erinnert sehr an einzelne byzantinische Münzen, z B. die obengenannte (S. 44) mit der Maria von Blaquernai[335].

Wahrscheinlich ist, dass die Seele[336] als Orante gedacht

Digitized by Google

ist; die Hände kommen nicht zum Vorschein, gewiss nur deshalb, weil für sie kein Raum vorhanden ist.

Maria Seele als Brustbild bietet auch eine Miniatur aus dem Manuskript 18005 in der Bibl. nat. zu Paris (11. Jahrhundert)[237].

Die Seele ist als Jungfrau gekleidet und wohl kaum als Kind gedacht. Die antike Form des einfassenden Rundkreises ist hier nicht beibehalten. Derartige Darstellungen leiten über die Form des Brustbildes hinaus zu Bildern der ganzen Figur, die dann freilich schwierig mehr als die Grösse eines Kindes haben kann.

Marias Augen sind hier geschlossen; dadurch ist die Situation klarer gewordeu. Nun sind die Apostel nicht mehr mit der Pflege, sondern der Verehrung beschäftigt. Auch der tote Körper trägt noch den Heiligenschein. Ein Tuch ist über ihn gebreitet, so dass auch hier die Hände nicht zu sehen sind. Die Apostel, die hier den Nimbus tragen, sind von tiefer Trauer ergriffen; einer hält ein Prozessionskreuz, ein anderer schwingt das Rauchfass, ein dritter bringt Weihwasser; jedoch stützt auch hier noch einer der Apostel Marias Rücken. Auf die Seele, den Heiland und die Engel blickt keiner der Apostel; vielleicht sind sie als unsichtbar gedacht, besonders aber ist die Verehrung des toten Körpers in diesem Augenblicke das wichtigste. Christus selbst schaut nicht auf die Seele, sondern den Körper, der sein Tabernakel gewesen war. Das Sterbebett ist zu seinem heiligen Gebrauche mit einem feinen Tuche reich und würdig geschmückt. Die 6 mit verhüllten Händen herniederfliegenden Engel deuten nur die Erhabenheit des Zuges, nicht aber einen Schutz gegen die Dämonen an. Sie kommen hinter Wolken oder Vorhängen hervor. Von den Kleidungsstücken Marias und ihrer Seele ist nur der Jungfrauenschleier erkennbar. Christus und Petrus tragen, wie es scheint, ausser der Dalmatika ein Pallium[238].

Ein Elfenbein der kgl. Bibliothek in München[239], byzantinische Arbeit aus dem 10.—11. Jahrhundert, schliesst sich wohl an die Darstellung des Brustbildes der Maria an. Die Scenerie wird durch einen durchbrochen gearbeiteten arkitektonisch merkwürdigen Rahmen gebildet.

Ueber dem Haupte des Heilands steht die Inschrift:

Digitized by Google

H ΘKOY KOIMC. Die Augen der Jungfrau scheinen schon geschlossen zu sein. Wie bei dem vorigen Bilde hat der tote Körper noch die mit Perlen besetzte Glorie; die Seele dagegen trägt nur einen ganz kleinen Heiligenschein, da sie hier überhaupt recht klein ist. Schon ihr Kopf hat nur die Grösse desjenigen eines Kindes und der untere Teil des Körpers ist unverhältnismässig kurz.

Das Arrangement unterscheidet sich von dem des vorigen Bildes hauptsächlich dadurch, dass nur zwei Engel herabschweben. Die Zweizahl der Engel empfiehlt sich aus Kompositionsgründen, besonders in der Plastik.

Die Zahl der Anwesenden beträgt 16; wahrscheinlich sind es, ausser den 12 Aposteln, Paulus und die drei Hierarchen: Hierotheus, Titus und Dionysius (vgl. S. 14). Sie stehen in 2 Gruppen am Bett, teils zu Füssen, teils zu Häupten Marias. Wie in dem unten zu besprechenden Bilde aus Clunz, beugt sich auch hier ein Jünger hinter ihrem Bett zu ihrem Kopfe hin; vermutlich kniet er; er will wohl das Antlitz der Hochheiligen mit seinen Lippen berühren, nachdem er schon das Aufhören des Athems konstatiert und ihre Augen geschlossen hat.

Die feine, künstlerische Arbeit kann in der langen Zeitperiode (10.—12. Jahrhundert), die Westwod angiebt, kaum entstanden sein; wahrscheinlich stammt es aus dem 11. Jahrhundert, denn im 10. Jahrhundert war die Gruppierung der Jünger um das Bett herum noch nicht üblich. Im 12. Jahrhundert dagegen zeigen sich fast regelmässig möglichst viele von den in den Legenden in Betracht kommenden Personen und Baulichkeiten.

Verwandt mit diesem ist das Elfenbein in der Bibliothek zu Ravenna[240]. Es trägt die Inschrift: H KOIMHCIC. Die Seele ist wiederum sehr klein, aber nicht mit Bändern gewickelt; sie trägt vielmehr ein weites Gewand, das zugleich als Kopfschleier dient; vielleicht ist an eine Paenula gedacht. Zwei Engel mit verhüllten Händen fliegen hernieder. Das Sterbebett ist sehr hoch und mit einem netzartigen Teppiche bedeckt. Hinter dem Bette steht die hohe Gestalt Christi, zum Leichnam seiner Mutter hingewandt. Dieser trägt Nimbus; die Hände sind über der Brust gekreuzt, womit angedeutet ist,

Digitized by Google

dass sie ihre Seele in die Hand des Gekreuzigten eben übergeben habe. Ihre Augen sind denn auch schon im Tode geschlossen.

Zum ersten Male begegnet uns hier ein im Hintergrunde zu beiden Seiten befindlicher balkonartiger Aufbau. Darauf stehen vier weinende Personen, zwei auf jedem Balkon. Alle vier sind unzweifelhaft von weiblichem Geschlecht, da keine Spur von Bart gesehen wird, während alle 12 Apostel Bart tragen. Die Jungfrauen haben mit ihren Mänteln ihre Hände bedeckt und trocknen die Augen. Sie tragen alle Kopfschleier. Vier und nicht drei, wie es den Legenden gemäss wäre, sind der Symmetrie wegen gegeben. Eine kleine Wolke über dem Sterbebett bezeichnet den Himmel. Unmittelbar beim Bette stehen die 12 Jünger, von denen einer hinter dem Bett Stellung genommen hat und sich in Verehrung niederbeugt, während ein anderer das Rauchfass schwingt und ein dritter Marias Füsse küsst. R. d. F. (L. S. V. I. 246) meint, unsere Darstellung gehöre in das 10. Jahrhundert; wir möchten sie wegen der Balkone in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts setzen.

Die Ausführuug der Arbeit ist nicht fein. Dieser Mangel ist durch Vergoldung, die jetzt nur an einer Stelle sichtbar ist, minder auffallend gemacht.

Es ist interessant, dass in einem grösseren Zyklus[241] kleiner byzantinischer Mosaiken, die auf zwei, jetzt in Florenz aufbewahrten Tafeln ausgeführt sind, auch ein Koimesisbild unter neutestamentliche Scenen eingereiht ist, ein Beweis, zu welchem Ansehen die Koimesisdarstellungen im Orient[242] gelangt waren.

Nach Kraus ist die Arbeit vom 10.—11. Jahrhundert. Die ausgebildete Scenerie weist jedoch eher auf das 11.—12. Jahrhundert hin. Auch hier haben wir balkonartige Seitenarchitekturen, aber sie sind schon weiter ausgebildet als in Ravenna. Ferner zeigt sich entschieden der Einfluss des Pseudo-Dionysius: Ein Hierarch liest in einem Buche, wahrscheinlich verliest er die Totenliturgie.

Für die künftige Entwickelung ist von grosser Bedeutung, dass Christus mit der kindlichen Seele in einer Mandorla steht[243]. Marias Seele ruht in Gestalt eines kleinen Kindes

Digitized by Google

auf dem Arme des Heilands an dessen Brust. Diese Stellung der Seele verdrängt nach und nach die frühere, bei welcher sie von Christus nach oben den herabfliegenden Engeln entgegengestreckt wird. So erlangt man ein Gegenstück zu der stehenden Madonna, die das Christkind an ihrer Brust hält; jetzt vergilt er ihr, was sie ihm einst gethan hatte. Nach der, allerdings undeutlichen, Abbildung scheint das Kind nicht gewickelt zu sein.

Die Gruppierung ist ungefähr wie sonst. 2 Engel fliegen mit verhüllten Händen herab; ein Jünger küsst Marias Füsse. Das Bild trägt die Inschrift: Η κοιμησις της Θεοτοκου.

Verwandt ist ein Elfenbeinrelief der Barb. Bibl., das aus dem Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts stammt[244]. Zwei geistliche, wahrscheinlich Titus und Hierotheus oder Dionysius, räuchern hier zu Häupten und Füssen Marias; die Apostel sind dadurch etwas zurückgeschoben. Eigentümlich ist, dass gar keine Engel beigegeben sind; vermutlich empfand man es als schwierig, schwebende Engel darzustellen. Unser Künstler hatte vielleicht den Gedanken, dass der in der Mandorla stehende Christus selbst die Seele emportragen könne. Später, aber wohl erst nach unserer Epoche, hat man, um die Engel doch nicht ganz zu beseitigen, sie dazu verwendet als Diener Christus zur Seite zu stehen, bereit die Mandorla Christi zu tragen.

Ein grosses Kirchenmosaik mit Marias Tod ist in Palermo in der Kirche La Martorana zu sehen[245]. Es stammt aus dem 12. Jahrhundert, hält sich aber durchaus in dem Rahmen der früheren Bilder, wie ja ein grosses Kirchenbild natürlicher Weise konservativeren Charakter trägt, besonders wenn es wie hier von byzantinischer Herkunft ist.

Christus hat keine Mandorla; die rings um das Bett versammelten sind 13 Apostel, 2 Hierarchen und 2 Jungfrauen; die zwei letzten stehen auf dem Balkone vor dem einen Hause und weinen.

Die Engel sind im Niederfliegen und haben bedeckte Hände. Die Architekturen sind zu Häusern ausgebildet, was ja bei einem grösseren Bilde nahe lag. Bei dem Turmbau links hat vielleicht die Zionskirche dem Künstler vorgeschwebt; siehe die Zeichnungen dieser Kirche bei Mommert S. 102, Fig. 6—8.

Digitized by Google

Als Parallele dieses Bildes nennen wir ein etwas älteres griechisches Mosaik[246] in der Klosterkirche zu Dafne in der Nähe Athens von ca. 1100.

Das Bild ist leider sehr beschädigt: Christus mit der Seele ist weggefallen[247]. Aestethisch beurteilt ist unser Marientod die schönste von allen uns bekannten frühmittelalterlichen Darstellungen des Gegenstandes. Namentlich hat der Schmerz natürlichen Ausdruck gefunden.

Maria hat die Augen im Tode geschlossen; ihr Kopf trägt grossen goldenen Nimbus. Ihr Schleier geht in die Paenula über und beide sind mit Gold ausgeschmückt. Ein Prälat, wohl Dionysius, mit einem Buche, steht bei ihrem Kopf; er ist bereit die Totenliturgie zu lesen. Dicht bei ihm steht ein tief betrübter Apostel, der seine Augen trocknet und das Rauchgefäss an der Vorderseite des mit goldgewirkten, antependiumähnlichen Vorhängen geschmückten Bettes schwingt. Weiter steht bei dem Kopfe Marias ein Apostel, der so von Trauer überwältigt ist, dass er die Augen vom Bette wegkehren muss.

Auch die Gruppe zu Füssen Marias ist in starker Bewegung; ein Apostel, von der Trauer tief ergriffen, streckt seinen linken Arm hervor. Ein anderer, welcher von Dr. Lampakis, kraft des Malerbuches, mit zweifelhaftem Recht Paulus genannt wird, hat die Füsse Marias ergriffen, um sie zu küssen. Auch in dieser Gruppe sieht man einen Hierarchen.

Von den zwei Engeln ist der rechts ganz sichtbar. Es verdient bemerkt zu werden, dass die Hände nicht nach altchristlicher Sitte von einem Teile des Palliums bedeckt sind, sondern mit einem eigenen Tuche; dessen Farbe ist nämlich verschieden sowohl von Tunika als Pallium des Engels.

Keine Frauen und kein architektonisches Beiwerk sind gegeben. Dionysius, der Schutzheilige Athens, hatte hier, in einer Klosterkirche ausserhalb dieser Stadt, ein besonderes Anrecht dargestellt zu werden.

Zur weiteren Vergleichung der byzantinischen Bilder vom Tode der Maria ums Jahr 1100 nennen wir eine auf der Pala d'oro in St. Marco zu Venedig befindliche Darstellung (aus dem Jahre 1105)[248]. Die Inschrift lautet: H KOIMHCIC THS $\overline{\text{ΘKO}}$.

15 Personen befinden sich rings um das Totenbett. Eine Person beim Haupte Marias schwingt das Rauchgefäss. Die

Digitized by Google

Person über dem Haupte Marias ist in dem Faksimile (s. Anm.) als eine Frau mit grüner Kopfbedeckung dargestellt; dies Wiedergeben der Person ist jedoch willkürlich; keine solche Bedeckung existiert auf dem Originale. Es ist gewiss der schon so oft genannte verehrende Apostel.

Maria mit einem grünen Nimbus um ihr Haupt liegt völlig bekleidet auf ihrem Bette. Sie trägt eine dunkle Tracht mit goldenen Streifen. Die Seele ist, soweit ich sehen konnte, als Wickelkind wiedergegeben; doch trägt sie Nimbus und zwar gelben.

Das Bett macht fast den Eindruck als wäre es ein Mosaikaufbau, mit Gold eingelegt. Doch ist es wohl, wie in Dafne, als mit einem gewebten kostbaren Antependium versehen gemeint. Auf beiden Seiten sind Häuser abgebildet; das rechts scheint einer Kirche nachgebildet zu sein.

Die zwei herabfliegenden Engel haben bedeckte Hände. Oben auf dem Bilde ist das himmlische Ziel der Ueberführung der Seele dadurch angegeben, dass der Künstler einen Halbkreis mit Sternen besät dargestellt hat.

Weiter nennen wir ein in vielen Einzelnheiten eigentümliches Bild, selbst wenn auch hier der traditionelle Typus im Wesentlichen aufrecht erhalten ist; es ist ein Miniaturbild in der königlichen Bibliothek in München, Ms. lat. 15903[249]. Hier hat man den Versuch einer westlichen Schule, die byzantinische Darstellungsweise etwas freier zu gestalten; doch ist die Kunstfertigkeit nicht gross. Ein Engel hat fast die Stellung eines Orans; er macht den Gestus des Anbetens; wie es scheint, sind seine Blicke auf das jungfräulich gekleidete Seelenkind gerichtet. Dieses befindet sich in einem Rundmedaillon, jedoch nur als Brustbild; es ähnelt dem in Deventer. Der genannte Engel schwebt in aufrechtstehender Haltung, während ein anderer herniederfliegt. Von hier war es nur noch ein kleiner Schritt, die beiden Engel aufrecht zu den Seiten des Heilands aufzustellen, wobei der Charakter der Koimesisdarstellung sehr umgestaltet wird. Der Heiland blickt auf den heiligen Körper, dessen Augen (wenigstens nach der Abbildung) noch geöffnet sind; wahrscheinlich soll gerade der Moment des Verscheidens dargestellt werden.

Digitized by Google

Um das Bett herum stehen nur vier Apostel; sie verehren Maria teils knieend, teils mit vorgestreckten Händen.

Das einfachste Beispiel eines Koimesisbildes gibt uns die Miniatur des Manuskripts Nr. 12056 aus der Bibl. nat., Paris; 12. Jahrhundert[250].

Aus Rücksicht auf den Raum ist das Bild möglichst zusammengedrängt: Maria liegt auf dem Bett; Christus steht mit dem Seelenkind dahinter.

Einfach ist auch das Dormitiobild von der Thür zu Pisa (s. o. S. 48)[251]. Jedoch verrichten hier 11 Jünger die Totenliturgie. Der Heiland blickt auf die Seele, die wohl als Wickelkind dargestellt ist. Nur ein Engel ist gegeben; er hat bedeckte Hände; warum dieser Engel als Gabriel bezeichnet ist, obwohl man in einem Marientod eher Michael, den Todesengel, erwartet, siehe unten.

Endlich haben wir einen russischen Grabfund zu erwähnen, der wahrscheinlich auf das 11. oder 12. Jahrhundert zurückgeht[252]. Auf einem ledernen Rationale findet sich unter neutestamentlichen Scenen eine Koimesisdarstellung. Aus demselben Grabe stammt ein Gürtel, der unter anderen Bildern einen ähnlichen Marientod zeigt.

Dass Christus hier nicht hinter dem Bette steht, sondern in einem an die Mandorla erinnernden Halbkreis schwebt, lässt an und für sich nicht darauf schliessen, dass das Bild später als aus dem 10. Jahrhundert ist. Diese Eigentümlichkeit kann ebenso wohl ein Ueberrest eines ursprünglicheren Typus als eine Modifikation des gewöhnlichen sein. Da sonst solche Halbkreise mit dem Christusbilde nur vorkommen, wenn Christus im Himmel[253] gedacht ist, so ist die Sache wohl auch hier so zu fassen. Auch hier fehlen die Engel. Daraus ergiebt sich, dass die byzantinische Kunst durchaus nicht, wie R. d. F. annimmt, streng an eine stereotype Todesdarstellung gebunden war.

Koimesisbilder, die eine mehr entwickelte Assumptio der Seele zeigen.

Die Pariser Nationalbibliothek bietet uns in ihrer Nr. 9448 aus dem 10. Jahrhundert(?) eine Miniatur. Nach R. d. F.[254] ist es lateinische Arbeit; lateinischer Geist habe ein griechisches Vorbild umgearbeitet: Wir werden sehen, wieweit er Recht hat.

Digitized by Google

Das Sterbebett ist sehr hoch und mit einer grossen mit Kreuze und Rosen geschmückten Decke behangen. Marias Augen sind geschlossen; sie ist sogar schon in das Leichentuch gewickelt. Die Heiligkeit der Reliquie wird bezeichnet durch die Glorie. Dass die Apostel hinter dem Bette stehen, hat seinen Grund natürlich in Rücksichten auf den Raum. Der ganze Charakter des Bildes ist von den früheren Bildern wesentlich dadurch unterschieden, dass der Heiland nicht auf den Leichnam blickt. Damit hat unser Künstler ein Moment aufgegeben, welches der Scene oft einen wunderbar geschlossenen Charakter gegeben und in den Beschauern auch ohne grosse Kunst des Darstellers tiefe Empfindung leicht erweckt hatte; aber das Interesse lenkt sich eben auf die weiteren Schicksale der Seele. Diesem Interesse entspricht auch, dass derselbe Engel, der auf der einen Seite mit verhüllten Händen herniederfliegt, um die jungfräulich gekleidete Seele Marias aus den Armen des Heilandes in Empfang zu nehmen, auf der anderen Seite sie schon durch verschiedene Wolkenschichten zum Himmel trägt. Schon ist der göttliche Arm bereit ihr eine Krone, den ältesten germanischen Reifkronen ähnlich, aufs Haupt zu setzen. Die Krone ersetzt den Nimbus. Jener göttliche Arm, der mit einem durch Blumen und Kreuze gezierten Gewande bekleidet ist, ist wohl der Arm Christi; denn Christus fuhr ja gleichzeitig mit Maria zum Himmel und empfing sie dort. Dass Christus auch am Sterbebett steht, bildet bei kontinuierender Darstellungsweise kein Hindernis. Der Leib der Seele ist klein, der Kopf gross. Die Paenula, die in den Kopfschleier übergeht und auch Hände und Füsse bedeckt, trägt dazu bei, die Verkürzung des Körpers zu verdecken.

R. d. F. folgert in recht unklarer Weise aus der kontinuierenden Darstellung unseres Bildes, es liege eine Anspielung auf die körperliche Assumptio vor.

Ist das Bild nun die occidentale Veränderung einer byzantinischen Vorlage? Es ist heute von ziemlich vielen Seiten anerkannt, dass die byzantinische Kunst hie und da das gewöhnliche Schema der Koimesisbilder verlassen konnte, besonders wenn es sich nicht um Kultbilder handelte. An unseren folgenden Beispielen glauben wir wahrscheinlich machen zu können, dass viele verschiedene Versuche gemacht wurden,

Digitized by Google

künstlerisch den Uebergang Marias vom Tode zur Herrlichkeit darzustellen, und das Bedürfnis nach Darstellungen wie der unsrigen lag vielleicht im Osten besonders nahe, weil man dort, wie es scheint, seltener die Begrüssung der in den Himmel aufgenommenen Marienorante durch die Engel darstellte.

Eine verwandte auch kontinuierende Darstellung der Seelenassumptio bietet ein Elfenbein aus Darmstadt[255]. R. d. F. nimmt als Entstehungszeit das 11. Jahrhundert an. Vielleicht ist es dasselbe, was Westwood ohne den Aufbewahrungsort mitteilen zu können, unter Nr. 194 (Seite 87) anführt. Allerdings stimmt die Zahl der Anwesenden nicht genau mit derjenigen der Abbildung R. d. F.s. Auf dieser sind die 14 Anwesenden — so viel ich erkennen kann, 12 Apostel und 2 Frauen — zu Häupten und Füssen Marias gruppiert. Die im Vordergrund Stehenden haben keinen Nimbus, um nicht die dahinter Stehenden zu verdecken. Maria liegt auf dem schön geschmückten Totenbette, vor dem ein Fusschemel steht; es ist mit einem netzartigen Tuch, ähnlich dem, das wir in Ravenna hatten, bedeckt. Marias Augen sind geschlossen; sie trägt Nimbus; ihre Arme sind, wie so oft sonst, über der Brust gekreuzt; sie ist vollständig bekleidet. Ein Apostel küsst ihre Füsse, ein anderer schwingt das Rauchgefäss. Der Heiland selbst steht in übernatürlicher Grösse hinter dem Bette; sein Haupt trägt kreuzgeschmückten Nimbus. Auf seinem Arme, über einem Zipfel seines Palliums, hält er die Seele. Als jungfräuliches Zeichen trägt Letztgenannte nur den Kopfschleier; im übrigen scheint der Künstler ein neugeborenes Kind darstellen zu wollen. Ganz wie in letztgenanntem Beispiel haben wir auch hier eine Weiterführung der Seelenassumptio: der Engel fliegt auf der einen Seite hernieder, auf der anderen mit der Seele aufwärts. Freilich blicken hier der Heiland und die Apostel noch auf den Körper, auch fehlt die Krönung, die auch wenig zu dem Wickelkinde gepasst hätte. Der Engel hat nur beim Herniederfliegen verhüllte Hände, auch fehlt ihm und der Seele beim Emporfliegen, aus Rücksicht auf den Raum, der Nimbus.

R. d. F. spricht zwar von einer griechischen Inschrift, giebt sie aber weder im Texte noch auf der Abbildung an. Sie bekundet kaum etwas darüber, ob byzantinischer Ursprung anzunehmen ist; aber dass dieser ganze Typus im Westen

Digitized by Google

während der so unfruchtbaren Zeit des 10. Jahrhunderts hätte entstehen können, ist doch fast unglaublich. Das gilt besonders von der Elfenbeinplastik, in der die Byzantiner ganz entschieden die Führung hatten.

Westwood gibt noch einige andere Beispiele derselben Art. Seine Nr. 195 (11.—12. Jahrhundert) hat nach seinen Angaben eine etwas zweifelhafte Inschrift: H KOIMHCIC oder H KINHCIC M....; letztere Leseart ist aber kaum möglich. Κίνησις müsste gleichbedeutend mit ἀνάληψις stehen, wird aber sonst m. W. nicht von Maria gebraucht; auch würde es eine wenig treffende Bezeichnung für das Bild sein. Vermutlich steht statt κοιμησις: κμησις oder κυμησις. Das Bett trägt die Inschrift $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$. Auch hier steht der Heiland mit dem Seelenkind in der Mandorla; seine Würde als Licht der Welt im Gegensatz zu den Schatten des Todes wird dadurch ausdrücklich hervorgehoben.

Im Museum zu Cluny ist ein Elfenbeinrelief aus dem 11. oder 12. Jahrhundert[256]. Das Bild hat keine besonderen Eigentümlichkeiten. Christus hat keine Mandorla; darum ist er ziemlich gross; er scheint auf den Körper seiner Mutter zu blicken. Vermutlich sind 13 Jünger anwesend; einer von ihnen beugt sich zum Haupte der Maria.

Aehnlich den drei genannten ist Westwood Nr. 197. Das Elfenbeinrelief aus dem 11. oder 12. Jahrhundert befindet sich nach W. in Wolfenbüttel. Der Heiland ist hier ganz besonders stattlich und schön. Anwesend sind 16 Personen, vermutlich 13 Apostel und 3 Jungfrauen oder eher vielleicht 3 Hierarchen.

Wie wir gesehen, sind in der byzantinischen Kunst ernstliche Versuche gemacht die Seelenassumptio in Verbindung mit dem Totenbette zu geben. Dass dieser Typus aber keine grosse Entwickelungsfähigkeit besass, rührt daher, dass das Kind kein geeignetes Bild der himmlischen Maria war. Vielleicht hat diese Klasse die Darstellungen der körperlichen Assumptio vorbereiten helfen. Mit dem 12. Jahrhundert kommt man davon ab, am Totenbette die Assumptio ausführlich anzudeuten; jedoch entwickelte sich das Bild des Sterbebettes auch künftig weiter. Zur Darstellung der Assumptio nahm man im Westen vom 13. Jahrhundert an lieber als Motiv die körperliche Assumptio.

Digitized by Google

Den Ansatz zu einer Kombination beider Scenen, der Assumptio der Seele und des Körpers, haben wir in der Miniatur Nr. 17325 des Fonds lat. der Pariser Nationalbibliothek, die aus dem 11. Jahrhundert stammt[257]. Nach R. d. F. soll, entsprechend der Handschrift, unser Bild die Neubelebung von Seele und Körper darstellen; sie folgt auf eine Beerdigung Mariae.

Eigentlich weist nichts wesentliches über die vorigen Darstellungen von Todesscenen hinaus. Maria liegt mit geschlossenen Augen auf dem mit einem Tuche bedeckten Bette; ihr Kopf trägt Nimbus. Nicht ein Jünger, sondern eine Jungfrau umfasst hier ihre Füsse; sie hat das Eintreten des Todes beobachtet, und will nun niederknieend die Reliquie ihrer Herrin verehren. Die Apostel sind nur durch drei im Vorder- und drei im Hintergrund repräsentiert. Der Heiland ist nicht zur Erde gekommen; statt seiner stehen zwei Engel hinter dem Bett auf dem Boden. Sie reichen sich gegenseitig die Hände, die mit einem gemeinsamen Tuch bedeckt sind und bilden auf diese Weise eine Art Brücke, auf der sie die Seele emporzutragen im Begriff sind. Christus blickt aus einem halbkreisförmigen, den Himmel andeutenden Bogen nach Marias Seele herab, und breitet seine Arme zum Empfange aus. Die Seele steht auf den Armen der Engel und streckt ihrem Sohne die Arme voller Sehnsucht entgegen. Sie ist klein, aber als erwachsene Jungfrau gekleidet. Ihre Haltung ist verhältnismässig selbständig; schon hat sie solche Würde, dass die Engel ihr dienen. Diese Gruppe, Maria und die ihr dienenden Engel auf dem Wege zu Christus, nimmt schon den Mittelpunkt des Interesses ein. Liesse man das Sterbebett weg, so würde die Scene als körperliche Assumptio angesehen werden können. Das Tuch, auf dem Maria steht, ist besonders geeignet solche Verwechselungen zu befördern; die Darstellung von Tours (R. d. F. Pl. 58) zeigt, wie das Leichentuch kombiniert wurde mit dem Tuch, das die Engel zur Verehrung über ihre Hände breiten.

c) Das Grab und die Assumptio des Körpers vom Grabe aus.

Die Marienverehrung im Westen hielt sich, wie wir schon bemerkten, nicht innerhalb der Grenzen dessen, was die Kirche

Digitized by Google

anerkannte; die Auferstehung ihres Leibes, vom Grabe aus, trat so lebendig in die Vorstellung, dass man sie auch dargestellt wissen wollte.

Dazu kam, dass man vom Grabe mehr Reliquien besass als vom Sterbebett. R. d. F. nennt (I, 293) Fragmente eines Bettes der Maria in Hainaut und in Mainz; aber dies Bett ist wohl weniger in Beziehung zu ihrem Tode gebracht. Dagegen sind — mindestens nach der Auffassung des 10. und 11. Jahrhunderts — aus ihrem Grabe die Leichentücher und das Schweisstuch samt dem Sarkophag selbst nach Konstantinopel gekommen. Die Tragbahre ist wohl anfangs auch dort gewesen; später scheint sie nach Hoya (im Kreise Hannover) gekommen zu sein. Sie spielt jedoch keine grosse Rolle; dem entspricht, dass in der Kunst jener Epoche die Ueberführung zum Grabe eine untergeordnete Stelle einnimmt. Von diesem selbst hatten aber viele Kirchen des Westens Fragmente (R. d. F., I, 297), z. B. zwei Kirchen in Rom.

Das wichtigste ist natürlich, dass in den Kreuzzügen das Grab selbst in den Besitz der Christen kam; um das Jahr 1130 wurde es durch eine neue Kirche[258] verherrlicht, weil Sultan Hakem alle Kirchen ausserhalb Jerusalem hatte zerstören lassen. In den bei dieser Gelegenheit ausgeführten Fresken machte man vielleicht den Anfang mit bildlichen Darstellungen des Grabes der Gottesmutter. Johann von Würzburg (12. Jahrhundert) geht leider sehr wenig auf das Aussehen der Bilder ein. Aber die Inschriften, wovon er viele nennt, deuten in die genannte Richtung. Am Grabe selbst befand sich z. B. folgende Inschrift:

Hic Josaphat Vallis hinc est ad sidera collis.
Hinc exaltata coelos petit inviolata,
Spes captivorum, vita, lux et mater eorum.

Die damalige Begeisterung für die neuerworbenen heiligen Stätten und die vielfachen Anregungen, die das Kunstleben des Westens durch die Berührung mit dem Osten empfing, beförderten Neubildungen der occidentalen Kunst.

Eine Handschrift aus Fonds latin der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 17325) hat eine Grabesscene nach R. d. F.[259] aus dem 11. Jahrhundert. Sie ist das Gegenstück zu dem Assumptiobild, das wir oben (S. 83) besprochen haben.

Digitized by Google

Unten sieht man den Sarkophag; er ist aus Stein und ist halb in den Erdboden eingegraben (der durch wellenförmige Striche angedeutet ist). Es ist dies eine in frühromanischer Zeit häufig vorkommende Form von Gräbern. Der Deckel fehlt, weil die Scene sonst an Deutlichkeit verlieren würde. Der heilige Körper ist daher zu sehen; er trägt Glorie; die Kleidung ist nicht zu erkennen; wahrscheinlich ist sie von einem faltenreichen Leichentuch umhüllt; der Jungfrauenschleier liegt über dem Kopfe. Sechs Apostel sind hinter dem Sarg zu Füssen und Häupten gruppiert. Sie tragen ebenfalls Nimbus; ihre Kleidung besteht aus Pallium und Dalmatica. Einer schwingt das Rauchgefäss mit der Rechten; mit der Linken hält er ein grosses Buch, dessen Deckel mit Edelsteinen besetzt ist. Es ist dies kaum die Bibel, die ein Zeichen seiner apostolischen Würde wäre, sondern wohl ein Messbuch zur Abhaltung der Totenfeier. Einer der zu Marias Füssen stehenden 4 Apostel segnet nach lateinischer Art den Leichnam ein. Dieser Gestus hat noch nichts mit der Auferstehung zu thun; dagegen sehen wir auf anderen Bildern, dass Christus durch eben diesen Segen sie erweckt. Christi Brustbild schaut aus einem Halbkreis (dem Himmel) herab; er greift durch keine Handlung selbst ein. Die Engel fehlen ganz; das entspricht mehreren Versionen der Legende, in welchen die Grablegung sich ohne äussere Erscheinung der Himmlischen vollzieht. Unser Bild ist ausschliesslich eine Beerdigungsscene zu nennen. Allein konnte es nicht genügen; alle derartigen Bilder werden mit einem eigentlichen Assumptiobild zusammengestellt; das Gegenstück zu unserem haben wir schon besprochen. Das Grab hatte ja seine Reliquienkraft hauptsächlich daher, dass es für die Gottesmutter eine Quelle des Lebens geworden war.

Eine, inhaltlich beurteilt, ganz neue Art, die wirklich die körperliche Assumptio zum Ausdruck brachte, sehen wir in dem Portalrelief von Pontaubert vor uns[260]. Sie schliesst sich an solche Darstellungen der seelischen Assumptio an, wie sie in eben genannter Miniatur gegeben waren; doch ist hier an Stelle des Tuches, das zur Verhüllung der Hände der Engel diente, doch wohl das Leichentuch getreten. Es ist ziemlich gross und bedeckt die Hände der Engel nicht; vielmehr haben diese es an den Enden ergriffen. Der Ausgangspunkt der

Digitized by Google

Assumptio ist nicht gegeben; nur vom Leichentuch aus muss man einen Rückschluss ziehen. Auf dem Tuche steht Maria in der Tunika; sie trägt in ihrer Linken ein Buch, vielleicht weniger ein Zeichen der Würde als Symbol ihres heiligen Eifers Gottes Magd auch in der Erhöhung zu sein. Da ihr Kopf nach R. d. F. (Text I, 283) erneuert ist, kann man schwer sagen, wie alt sie gedacht ist; doch spricht das Buch und die freie, würdevolle Haltung gegen den Gedanken, es könne ein Kind sein. Zu welcher Würde sie nun gelangt, drückt der Künstler durch eine Krönung aus, die er gleich mit der Assumptio vereinigt. Hier wird eine fortlaufende Darstellung nicht durch mehrmaliges Auftreten Marias erreicht (wie z. B. R. d. F. Pl. 60, Fig. 4), sondern ein Engel empfängt aus Gottes Hand die Krone und erscheint dann wieder, indem er sie Maria auf der verhüllten Linken darbringt und mit der Rechten eine Bewegung des Anbetens macht. Die Krone, eine Reifkrone, ist mit drei Lilien geschmückt. Dass nicht Gottes Hand selbst, sondern ein Engel sie krönt, ist eine Erweiterung der Rolle, die die Engel spielen, und betont, dass Maria schon vor dem Anfange ihres Triumphzuges durch die Himmel zur Königin der Engel gekrönt ist; vgl. die Miniatur in Tours R. d. F. Pl. 58 und die Orante-Maria in Angers Pl. 67, wo Maria bei ihrer Himmelfahrt Krone trägt ohne Angebung der krönenden Person.

Ein anderes Beispiel giebt der romanische Teil der Kathedrale von Rheims[261]. Daselbst befindet sich eine Archivolte, die mit 8 Engeln geschmückt ist; auf dem Schlusssteine ist Maria ganz wie in Pontaubert auf dem Leichentuche zwischen zwei Engeln dargestellt. Wie in der Darstellung R. d. F. Pl. 61, Fig. 2, ist sie in betender Stellung[262]. Eigentümlich ist, dass sie, wie es scheint, halb nackt und nur teilweise mit dem Leichentuche bedeckt ist. Es kommt dies von dem realistischen Gedanken her, dass sie auf ihrem Leichentuche, ihrem einzigen Kleid, nun stehe; diese Verirrung von der altchristlich-byzantinischen Kunsttradition konnte sich — und hat sich gelegentlich auch in der That — noch viel schlimmer gestalten.

Im Unterschiede vom vorigen Bilde vollzieht die göttliche Hand selbst die Krönung; sie reicht die Krone aus den Wolken herab.

Digitized by Google

Unter der Archivolte ist die gekrönte Gottesmutter im neuen Jerusalem dargestellt.

Die Himmelfahrt auf dem Leichentuche kann Mittelpunkt eines ganzen Zyklus werden: voraus geht eine eigentliche Auferweckung, und dann folgt eine Krönung.

Ein hochinteressantes Beispiel befindet sich auf drei getriebenen Reliefs eines Altarantependiums im altnordischen Museum von Kopenhagen, das von Lisbjerg (Jütland)[263] stammt. Es ist nicht möglich bestimmt zu sagen, ob wir rheinländische oder dänische Arbeit vor uns haben; dass viele solche Antependien in Dänemark gefunden sind, macht es nicht unwahrscheinlich, dass unser Altarvorsatz daselbst verfertigt ist. Zeit: 12. Jahrhundert.

Auf dem ersten Relief (unten links) sind zwei Engel damit beschäftigt, Maria aus dem Grabe, bzw. Sarkophage zu heben. Sie ist in das Leichentuch und in Binden gehüllt; noch scheint sie nicht ins Leben zurückgekehrt zu sein[264] (anders in Autun, wo sie Orante ist). Doch trägt ihr mit Schleier versehener Kopf den Nimbus. Hinter dem Sarge steht der Heiland; der Nimbus seines heiligen Hauptes ist sehr gross und mit einem gewaltigen Kreuze geschmückt. Er trägt die Seele, die als Wickelkind einige Aehnlichkeit mit dem gewickelten Leichnam hat, auf dem Arme und drückt sie an seine Brust. Er segnet den Körper (nach lat. Ritus), die Auferweckung folgt also soeben.

Die Darstellung ist als eine Zusammenfassung der beiden Scenen, der am Grabe und der am Sterbebette, aufzufassen. Wenig wahrscheinlich ist, dass der Künstler diese Zusammenfassung litteraturgemäss so denkt, dass der Heiland die vorher vom Sterbebette zum Himmel hinweggenommene Seele nun wieder bringt um sie mit dem Körper zu vereinigen; denn man wird doch schwerlich die schon verherrlichte Seele als Wickelkind geben können. Assumptio der Seele und Erweckung des Leichnams, Anfang und Ende ihres Totseins, sind vielmehr in kontinuierender Darstellung verbunden.

Im zweiten, rechts unten befindlichen Dreieck, sehen wir, wie die Engel sich bereitet haben Maria im Leichentuche hinaufzutragen. Die Scene ist ähnlich der von Pontaubert und Rheims. Der auferweckte Körper gleicht hier einem jungen

Digitized by Google

Mädchen, das langes, aufgelöstes, gekräuseltes Haar trägt und mit der Tunika bekleidet ist. Eine Aenderung gegenüber jenen Bildern ist dadurch eingetreten, dass die Engel knieen; natürlich ist es ein Zeichen der Verehrung, zugleich aber ein Mittel der Raumersparnis.

R. d. F.[265] fasst das Bild des ersten Dreiecks nicht als körperliche Erweckung; Christus hole nur ihre Seele; in Folge dessen sieht er auch in unserem Bild eine Seelenassumptio. Da wir aber wegen der segnenden Handbewegung[266] für eine Erweckung des Körpers eintreten, müssen wir auch die Himmelfahrt als die des Körpers betrachten.

R. d. F. begründet seine Ansicht damit, dass die Seelen der Verstorbenen in der mittelalterlichen Kunst oft ähnlich wie hier das Kind aussehen. Jedoch ist eigentlich nur das Wickelkind, der Säugling, unzweifelhaftes Symbol der Seele; hier haben wir ein grösseres Mädchen, und dass ihre Gestalt klein ist, hat seinen Grund in der Komposition. Wenn R. d. F. endlich meint, mit den Bildern von Pontaubert und Rheims lägen die Dinge anders, weil ein Muttergottesbild die Fortsetzung dazu bilde, so bildet ja auch hier eine solche Darstellung den Abschluss[267]; im Uebrigen kann das Muttergottesbild nichts beweisen, weil selbst noch im 12. Jahrhundert dieser Typus nicht ihren erhöhten Körper zu bedeuten braucht.

Das dritte Dreieck rechts oben ist leider nicht von R. d. F. abgebildet und sein Text berührt es nur flüchtig. Doch ist es sehr interessant. Die zwei Engel, wohl Gabriel und Michael, tragen die Seele empor in derselben Gestalt wie vorher; eine göttliche Hand, welche die Krönung vollzieht, ist nicht gegeben; diesem Mangel wird durch die gekrönte und thronende Maria, mit dem Reichsapfel in ihrer Rechten, in dem Rundbogen der Mitte des Antependiums abgeholfen. In unserem Dreieck trägt auch Maria als Zeichen ihres völligen Gehorsams gegenüber Gottes Wort und Wille das Buch (cfr. Pontaubert). Dass diese Auffassung der Bedeutung des Buches richtig ist, sieht man daraus, dass im vierten Dreieck oben links die Verkündigung gegeben ist; auch hier ist das Buch als Symbol der Magd Gottes abgebildet.

In einem Manuskript in Glasgow[268] (12. Jahrhundert) ist ein Blatt, das zwei Miniaturen enthält, welche an den Zyklus

Digitized by Google

in Lisbjerg erinnern. Hier aber sind die zwei Bilder nur mit einem Striche von einander geschieden; in der Komposition sind sie gleichwohl relativ von einander unabhängig; oben sehen wir eine Beerdigungsscene, unten die Himmelfahrt.

Erstere Scene ist eine Grablegung im eigentlichen Sinne (ein anderes Beispiel in Angers) und ist wohl eingeführt um die Auferweckung unten in möglichst herrliches Licht zu stellen: von Menschen wird die Hochheilige ins Grab gelegt, von Christus aus dem Grabe gerufen. Doch hat der Künstler in seinem Eifer für die Ehre der Himmelskönigin es für notwendig gehalten, schon bei der Grablegung die Engel mitwirkend zu geben: Während 2 Apostel Maria ins Grab versenken, schwingen 4 über dem Grabe schwebende Engel jeder sein Rauchgefäss.

In der Ordnung der Gruppen beim Grabe ist die Scene nicht unähnlich der bei R. d. F. Pl. 61, 1. Hier sind aber 15 Personen anwesend, wohl die 12 Apostel und 3 Hierarchen. Vom Leichnam ist kaum etwas zu sehen.

In dem auf der unteren Abteilung des Blattes gegebenen Bilde räuchern ebenfalls Engel, jedoch nur noch 2, über dem Grabe, um es mit dem «unaussprechlichen Wohlgeruche» zu erfüllen. Christus ist selbst herabgekommen; mit majestätischer Handbewegung wirkt er das Wunder, wie er einst beim Grabe seines Freundes Lazarus gethan hatte (cfr. die S. 63 genannten Bilder). Schon tragen die Engel, an Zahl 14, Maria im Triumph aufwärts: an beiden Seiten haben sie das Leichentuch gefasst; Maria steht aber kaum darauf; es ist mehr nur eine Stütze für ihren Rücken; halb wird sie getragen, halb schwebt sie; jedoch wird sie wohl eben erst im Schweben erweckt. Ihr Körper ist, ganz realistisch, in Leichentücher gewickelt; selbst ihr Gesicht ist verhüllt. Der gewickelte Körper erinnert an Lazarus, wie er eben aufsteht[269]; freilich ist bei allen diesen Darstellungen das Gesicht frei[270].

Keine Rolle spielt das Leichentuch bei den folgenden Bildern.

In Clermont[271] zeigt en Kapitäl-Relief Christus, der eben Maria aus ihrem Sarge gehoben hat, mit dem Leichnam auf den Armen. Die Engel haben, wenigstens zunächst, nur die Aufgabe, Herolde der Gottesthat zu sein: jeder hält ein Buch

Digitized by Google

(oder zusammenklappbare Tafeln) mit einer Inschrift, von der aber nur noch der Anfang und das Ende zu lesen ist: MARIA . . . . . IN CELVM. Ausserdem halten die Engel Rauchgefässe. Maria selbst scheint noch zu schlafen; durch die Umarmung soll erst der Körper wieder das Leben erhalten.

Unsere Darstellung ist darum einzigartig, weil sonst die Wunder durch das Wort sich vollziehen; zur symbolischen Bezeichnung solcher Befehlsworte dienen besonders gewisse Bewegungen der Hand. Das gilt namentlich von den Lazarus-erweckungen. Doch kommen auch Scenen vor, die unserer ähneln, Erweckungen des Lazarus (Garr. Taf. 443) und der Tochter des Jairus (Garr. Taf. 442). Das wahrscheinlichste ist, dass unser Künstler, der wohl schon im 11. Jahrhunderte lebte und darum gewiss nur wenige körperliche Erweckungen Marias vor sich hatte, mit freier künstlerischer Phantasie die gewöhnliche Darstellung des Sterbebettes Mariae für seinen Zweck umformte; er brauchte nur geringe Aenderungen an der üblichen Christusfigur dieser Darstellung anzubringen[272] und Maria nicht zweimal (als Körper und Seele) vorkommen zu lassen, um die erwünschte Form für seine Auferweckung zu erreichen. Möglich ist auch, dass unser Steinmetz ein in den Kunsttraditionen seines Gegenstandes relativ unkundiger Laie war.

Das Leichentuch findet wiederum keine Verwendung in einem Zyklus von 6 Glasgemälde-Medaillons eines romanischen Fensters in der Kathedral von Angers. Ueber den Sinn der 1. Scene siehe unten. Die 2. Scene stellt den Zug zum Grabe dar; die 3. die Heilung des bekehrten Juden Jephonias; es folgt im 4. Medaillon die Auferweckung aus dem Grabe, im 5. die Emportragung der Orante-Maria und endlich ihr Thronen an der Seite des Sohnes. Das Fenster stammt aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts[273].

Im ersten Medaillon[274] wird Maria in den Sarg niedergelegt. Wegen Mangel an Raum sind nur 7 Apostel anwesend und als Repräsentant der himmlischen Welt nur 1 Engel, der gewiss der Gottesmutter lobsingt.

Die Scene 2, der Zug zum Grabe, entspricht genau den Legenden. Johannes geht voraus mit dem heiligen Palmblatte. Zwei singende Engel schweben über dem Feretrum.

Digitized by Google

Besonders merkwürdig ist, dass auch das Strafwunder dargestellt zu sein scheint, und zwar nach der griechischen Form der Legende, nach der die Hände des Juden von einem (unsichtbaren) Cherub abgehauen werden und an der Bahre haften bleiben. Aus R. d. F.s kleiner Reproduktion lässt sich jedoch nicht genau sehen, ob wirklich die Hände an der Bahre hangen. Jephonias muss nun — natürlich flehend gedacht — der Bahre folgen; diese wird von 4 Aposteln getragen, während 3 Apostel ihr folgen.

Dass auf dem Feretrum nicht der Sarg steht, den wir im ersten Bilde sahen, ist ohne Bedeutung: die einzelnen Medaillons schliessen sich gewiss an mehr oder weniger von einander unabhängige Vorbilder an; es ist daher nicht zu verwundern, dass sie nicht in allen Zügen genau zu einander passen.

Auch die 3. Scene ist von R. d. F. nur klein und undeutlich reproduciert. Hier stehen eine Anzahl Apostel zusammen, während einer, Petrus, rechts im lebhaften Gespräche mit einem Manne mit abgehauenen Armen begriffen ist. Es ist die Heilung des Juden durch Petrus. Auffällig ist, dass der Jude Nimbus trägt; falls dies nicht ein Fehler der Reproduktion ist, so soll der Neubekehrte als heilig bezeichnet werden, weil er ein eifriger Verehrer der Gottesmutter geworden ist.

Die 4. Scene enthält die Neubelebung vom Grabe aus. Maria liegt in einem Grab (Sarkophag), das einem Bette sehr ähnelt. Christus steht segnend daneben; also vollzieht er soeben die Neubelebung (vgl. das entsprechende Dreieck in Lisbjerg). Engel kommen erst in der nächsten Scene vor. Marias Seele ist nicht zu sehen; das Bedürfnis darnach lag nach der Darstellung der Niederlegung in den Sarg auch weniger vor.

Maria, die während der Segnung Christi noch im Todesschlaf zu liegen scheint, hält ihre Hände über der Brust gekreuzt; diese Haltung der Hände ist von einigen Totenbettbildern herübergenommen. Sie trägt Glorie um ihr Haupt und ist vollständig bekleidet; das Leichentuch deckt sie nicht; auch dies mag sich als Herübernahme vom Totenbette erklären; überdies wäre es schwierig Maria hier in ein Leichentuch gehüllt und im folgenden schon in Prachtkleidern des Himmelreiches dargestellt sein zu lassen. Diese Scene haben wir

Digitized by Google

schon unter den Orantedarstellungen besprochen; auf die neben Christus thronende Maria werden wir im nächsten Abschnitt zurückkommen.

d) Anhang.

Verkündigung des Todes der Maria.

Es kommen zwei Darstellungen in Betracht, eine an einer Thür zu Pisa, die andere auf einem Elfenbeinrelief.

Letzteres[275] ist wahrscheinlich griechische Arbeit. Engel überbringen eine Botschaft an Maria. In der Verkündigung ihrer Schwangerschaft kann dieselbe nicht bestehen, weil diese auf einem anderen Bilde derselben Platte dargestellt ist. Ein herabfliegender Engel überbringt der Maria einen Gegenstand, nach Goris Darstellung ein Szepter. Ein anderer Engel ist im Begriff seine Knie zu beugen und überreicht oder empfängt etwas. Gori sagt dazu: «*Hinc, ni fallor, adstruimus, apud Graecos celebre fuisse festum in honorem divinae virginis maternitatis; nam eam angeli adorant, eamque duplici sceptro a Deo donatam, quod fit coeliae terrae regina, plaudantes laudant et confidentur.*» Ich nehme es als sehr wahrscheinlich an, dass der Engel Gabriel hier erscheint, um der Maria ihren Tod zu verkündigen und ihr — wie die Legenden ja berichten — die Palme zu überreichen. Möglich ist, dass der andere Engel jenem nur als Begleiter folgt, und dass Maria die Lilie in der einen Hand hält, wie sie es wohl schon damals bei der Geburtsverkündigung öfter thut.» Eine andere Möglichkeit ist, dass der eine Engel als Erzengel einen Stab als Zeichen seiner Macht trägt.

Das Bild von Pisa[276] haben wir schon bei den Darstellungen des Totenbettes erwähnt. Hier ist zugleich eine Verkündigung des Todes gegeben. Eine Eigentümlichkeit dieser Darstellung liegt schon darin, dass nur ein Engel erscheint. In gewöhnlichen Darstellungen des Totenbettes ist das unbekannt, ausser wenn die kontinuierende Darstellung denselben Engel zweimal auftreten lässt. Dass der Engel den Tod verkündigen wolle, würde deutlich gekennzeichnet sein, wenn er das Palmenblatt trüge, was doch nicht der Fall ist[277]. Um seine Absicht mit der Engeldarstellung deutlich aus-

Digitized by Google

zudrücken, hat der Künstler die Inschrift hinzugefügt: *M. G. S. M. (Mariae Gabriel significat mortem),* was natürlich nicht hindert, dass der Engel nach kontinuierender Erzählungsart auch kommt um die Seele in den Himmel überzuführen. In letzterer Funktion hätte man übrigens eher den Todesengel Michael erwartet.

Vermutlich ist die Initiative zu dieser Erweiterung des Bilderzyklus von den Griechen ausgegangen.

---

5. Kapitel.

Beendigung der Assumptio: Erhöhung zum Thron Christi und Krönung.

a) Entstehung dieses Typus (Maria in Herrlichkeit).

Oben haben wir gesehen, wie nach den litterarischen Denkmälern sich die Vorstellung entwickelt hat, dass Christus seine Mutter auf den Thron neben sich nahm. Die Erhöhung auf den Thron ist der Abschluss ihrer Assumptio. Die Kunst hat nicht unvermittelt diesen Akt darzustellen begonnen. Der Künstler war nicht nur von den Vorstellungen abhängig, die wir in den Legenden verfolgen können; er war auch abhängig von den Traditionen, in denen die bildende Kunst seiner Zeit lebte. Erst langsam konnte sie daher der Entwickelung folgen, die wir aus der Litteratur kennen.

Der Gedanke an eine neben Christus thronende Maria ist in seinem Keime im Muttergottesbild gegeben. Schon in früher Zeit lässt man Maria als Himmelskönigin thronen; auf ihrem Schosse trägt sie das Kind; so ist ihre höchste Würde durch die unauflösliche Verbindung mit ihrem Sohne zum Ausdruck gebracht: sie ist sein Thron, wie Adam von St. Victor ausdrücklich in einer Assumptiostrophe sagt:

Tu thronus es Salomonis,
Cui nullus par in thronis
Arte vel materia;
Ebur candens castitatis,
Aurum fulvum caritatis
Presignans mysteria.

(R. d. F. I, 270.)

Digitized by Google

Auch Bernhard von Clairvaux betont sehr ihre Eigenschaft als Christi Thron; doch bezieht er sie besonders auf die Zeit ihrer Schwangerschaft. Zum Teil ist das Christuskind nur ein Abzeichen der Gottesmutter; aber selbst wo diese Erklärung nahe liegt, genügt sie nicht immer. Wenn Christus als Kind auf dem Schosse seiner Mutter thront und diese als Fürsprecherin gedacht ist, so ist offenbar gemeint, dass das enge Verhältnis zwischen Mutter und Sohn eben die Wirksamkeit und Kraft ihrer Fürbitte verdeutlichen soll. Dies letztere Motiv wird ebenso oder noch besser von einer Darstellung der nebeneinander Thronenden befriedigt, denn in diesem Falle hat man auch die Vorstellung von dem erhöhten allmächtigen Christus klar ausgesprochen. Allerdings verzichtet man darauf, das Geheimnis der Inkarnation direkt anzudeuten; darum erscheint Maria als Braut; dass sie als solche gedacht wird, haben wir gesehen. Gemäss ritterlich-mittelalterlicher Neigung wollte man gern die junge, schöne Himmelskönigin schauen und verehren.

Die neuen Gedanken ringen um Anerkennung zuerst in einer Miniatur des britischen Museums[278] (nach R. d. F. 10. Jahrhundert; doch halte ich sie für jünger).

Gott Vater und Sohn sitzen neben einander; beide sehen einander sehr ähnlich[279]; auch tragen beide kreuzgeschmückten Nimbus. Neben ihnen, auf demselben Throne, sitzt die Himmelskönigin; sie trägt keinen Nimbus, wohl aber eine breite, mit Steinen besetzte Reifkrone. Auf ihrem Haupte sitzt ihr Bräutigam, der heilige Geist, in Gestalt einer mit Nimbus geschmückten Taube. Als weiteres Symbol ihrer Würde trägt Maria ein Christuskind auf dem Schosse; dieses hat ein Buch und wiederum kreuzgeschmückten Nimbus. Das Gespräch dreht sich offenbar um den Schutz der Kirche gegen Ketzer und andere Gottlose, deren Bestrafung unten, wo sich ein feuerspeiender Rachen öffnet, sich vollzieht. Die thronende Gruppe wird von einer Mandorla umschlossen[280].

Nun war nur noch ein kleiner Schritt zu thun, so war der Typus von Bildern, auf denen Maria neben Christus thront, vollendet; nur musste Christus um sie — seine *sponsa* — noch seinen Arm schlingen und sie krönen oder wenigstens mit ihr sprechen.

Digitized by Google

Zum Assumptioakt passt die Krönungsscene als Fortsetzung besser als diese Scene, in welcher Maria schon die Krone trägt. In einem Muttergottesbild aus dem Evangeliar St. Bernwards[281] wird von zwei Engeln eine Krone auf Marias Haupt niedergesetzt. Marias Thron scheint auf Wolken zu stehen; auch er wird von zwei Engeln gehalten. Die Krone ist ein breiter, mit Lilienornamenten geschmückter Reif; er hat wohl Königinnenkronen zum Vorbild.

Neben den Muttergottesbildern kommen als Vorläufer der neben Christus thronenden Maria nur die Orantenbilder in Betracht; von ihnen ist oben gesprochen. Im grossen und ganzen kann die aufrechtstehende Orante kaum ein Vorbild der Krönungsscene genannt werden, bei der Maria sitzt; doch muss man hier einzelne Oranten-Marien in besonderer dem Krönungsbilde ähnlicher Komposition ausnehmen.

Auf dem Emaillerelief in Limburg[282], unter den Kaisern Konstantin und Romulus (948—959) verfertigt, thront Christus in der Mitte. Zu seiner Linken steht Maria, zu seiner Rechten Johannes der Täufer; Michael und Gabriel bilden an den Seiten die Ehrenwache; vgl. Ps. 44, 10; die Königin steht zur Seite des Messias.

Auch auf der Kaiserdalmatica in St. Peter[283] (10.—11. Jahrhundert) steht Maria dem Throne Christi am nächsten. Christus sitzt auf dem Himmelsbogen; um ihn herum steht die *communio sanctorum*, Maria zur Rechten. Christus hält eine Tafel, auf der Math. 25, 34 geschrieben steht; wir haben also eine Darstellung des jüngsten Gerichtes.

Als spätere Abart der Orantenbilder entwickelte sich die thronende Orante. Sie konnte eher zu einem Sitzen auf Christi Thron hinüberleiten, indem durch sie das Sitzen auf dem Weltthron ein Anrecht Marias wurde, das ihr auch nicht durch die Gegenwart des thronenden Sohnes genommen zu werden brauchte.

In zwei mir bekannten, vermutlich aber in noch mehr romanischen Kirchen, ist an die Stelle der oft in Mosaik ausgeführten Brustbilder der Orante-Maria[284] im Tympanon eine Skulpturdarstellung der in ganzer Gestalt thronenden, gekrönten Marien-Orante getreten. So ist es an St. Leodegar zu Gebweiler. Christus thront segnend in der Mitte; zu beiden Seiten

Digitized by Google

sitzen auf besonderem Throne Fürbitter, rechts Maria, links der Heilige der Kirche: noch war es also möglich, den St. Leodegar in gleiche Nähe zu Christus zu bringen wie Maria.

Aus diesem Typus hat sich dann die Krönungsscene im Tympanon der Kirche zu Quenington entwickelt: Maria sitzt mit Christus auf einem Throne. Stellen der Schrift haben zu dieser Entwickelung sicher beigetragen; doch lässt sich der Zusammenhang mit der Litteratur nicht im einzelnen nachweisen.

Die thronende Orante muss sowohl im Bereiche der byzantinischen Kunst als auch in der von dieser mehr oder minder abhängigen italienischen gut bekannt gewesen sein; ohne sie wäre das völlig entwickelte Mosaik in S. Maria in Trastevere unerklärlich [285].

Besonders führte zu Krönungsbildern die Verbindung der Orante-Maria mit dem Assumptio-Zyklus. Lange Zeit bildet die unter Engeln stehende Orante den Abschluss der Assumptio; so war sie *regina angelorum*. Dann aber schritt man dazu, die Geschichte der Assumptio mit einer unter Engeln thronenden Orante zu beschliessen. Lange hat man sich in der Kunst gescheut, einem Geschöpfe die Ehre des höchsten Thrones als festes Attribut zuzuerkennen. Aber die Assumptiolitteratur, die sich in diesem Punkte plastisch ausgebildet hatte, forderte gebieterisch, dass Marias ganzes Leben und besonders ihr Uebergang von dieser Welt zu der himmlischen so beendigt werde: Auf der Thür in Pisa ist auf der einen Seite der Christuszyklus durch einen thronenden Christus abgeschlossen, auf der anderen der Marienzyklus durch eine unter Engeln thronende Maria.

Doch der letzte und schwerste Schritt ist noch nicht gethan; noch umarmt Christus die Maria nicht.

Entschieden hatte der Umstand grosse Bedeutung, dass im 11. und 12. Jahrhundert die körperliche Assumptio in der Kunst zur Darstellung kam; denn erstens wurde die Parallele zwischen Marias und Christi Geschichte deutlicher gemacht; ferner wurde dadurch die Bildung eines festen Zyklus begünstigt. Ein solcher Zyklus konnte sich nicht damit begnügen, Marias Verherrlichung mit dem etwas unbestimmten Bilde der allein thronenden Orante abzuschliessen. Auch die in Assumptio-

Digitized by Google

bildern häufige Krönung durch die Hand Gottes genügte nicht. Bilder wie die von Gebweiler vermochten einen viel befriedigenderen Abschluss zu bilden.

Soviel mir bekannt, ist das Glasgemälde von Angers der erste sichere Fall, in dem als Abschluss eines Assumptio-Zyklus Maria neben Christus thront.

In dem obersten dieser Medaillons thront Maria neben Christus zwar ähnlich wie in Sta. Maria in Trastevere; aber in unserem Bild wird nicht in erster Reihe der Zustand ihrer Herrlichkeit, sondern vielmehr der Akt ihrer Verherrlichung dargestellt. Dieser Akt hat später die glänzendsten Darstellungen erfahren. In Quenington trat noch nicht so entschieden hervor, dass der Akt der Verherrlichung betont werden soll, weil das Bild in keine Serie geschichtlicher Scenen eingereiht ist.

Ihren Ursprung haben die Bilder der Aufnahme Marias zum Throne Christi nach unserer Vermutung bei den Byzantinern. Diese Vermutung liegt sehr nahe, trotzdem dass sich die ältesten Bilder in Angers und Quenington finden. Das mit ihnen verwandte, aber weniger ausgebildete Bild von Trastevere ist jedenfalls von der byzantinischen Kunst geschaffen worden, indem Bilder byzantinischer Kaiser und ihrer Gemahlinnen das nächste künstlerische Muster eines Künstlers waren, der den Kaiser und die Kaiserin des Himmels nach der Assumptiolitteratur abbilden wollte. Vgl. z. B. die in R. d. F. «L. S. V.» als Titelvignette benutzte byzantinische Krönungsszene: Die stehende Maria-Orante, inschriftlich als Mutter Gottes bezeichnet, setzt mit ihrer Linken die Krone auf den Kopf des neben ihr stehenden Kaisers.

b) Christus, der Himmelskönig, setzt Maria zu seiner Königin ein und teilt seinen Thron und seine Macht mit ihr.

1) Das Relief von Tympanon des Südportals der Kirche in Quenington (Gloucestershire)[256]. Es ist wahrscheinlich um das Jahr 1100 unter der Hand eines normannischen Künstlers entstanden. Die Krone, die Christus auf Marias Haupt zu setzen im Begriffe ist, ersetzt den Nimbus. Es ist eine Reifkrone mit Zacken, gewiss eine Königinnenkrone. Christus selbst trägt

Digitized by Google

wie gewöhnlich kreuzgeschmückten Nimbus. Die Feierlichkeit des Momentes, in dem Maria in ihre himmlische Macht eingeführt wird, wird durch die Umgebung erhöht. Wir sehen nämlich das himmlische Jerusalem, das durch ein romanisches Gebäude bezeichnet ist. Zu beiden Seiten des Thrones steht je ein Seraph und die Symbole der Evangelisten[287].

2) Zum Vergleiche mit dieser Darstellung nennen wir eine Marienkrönung auf einer runden Elfenbeinplatte im Museum zu Ravenna[288]. Vermutlich ist die Arbeit von byzantinischer Herkunft und aus dem 12. Jahrhundert. Die Figuren sind in so hohem Reliefe verfertigt, dass sie fast freie Skulpturen sind. Die Hände Marias sind in grosser Demut und Unterwürfigkeit kreuzweise vor der Brust gehalten. Ihr Mantel dient auch als Kopfbedeckung. Christus hat schon die Krone mit seiner Rechten auf Marias Kopf niedergesetzt; seine Linke hält er vor der Brust. Spuren eines zweigeteilten Stuhles (2 Stühle?) erscheinen hinter den Rücken der beiden thronenden Personen. Möglich ist also, dass Christus auf dem Hauptthron sitzt und Maria nur einen Thron zweiten Ranges hat. Doch haben die zwei königlichen Personen nur einen Fussschemel. Wegen der Rundform der Platte werden die zwei assistierenden Engel in kleinerem Masstab dargestellt; auch wird nur der Oberteil ihres Körpes gesehen. Die Arbeit war in alter Zeit mit Farben geschmückt; das sieht man aus Ueberresten der ursprünglichen Kolorierung.

3) Das Apsismosaik von S. Maria in Trastevere[289]. Seine Entstehung fällt etwa in die Zeit um das Jahr 1130. Wie oben bemerkt können wir bei diesem Bilde nicht mit Entschiedenheit sagen, ob es mit Tod- und Assumptiobildern in Zusammenhang gestanden hat; denn die darunter befindliche Reihe von Scenen (die sich auch auf dem Triumphbogen fortsetzen), ist erst viel später entstanden[290] (um das Jahr 1290). Gleichzeitig mit dem Hauptbilde oder auch schon früher kann dort eine ähnliche Reihe von Bildern angebracht gewesen sein; dann waren es aber wohl Freskogemälde. Das Hauptbild, Marias Thronen neben Christus, hat in diesem Falle den belohnenden Abschluss ihres Lebens und Todes gebildet. Immerhin kann der Künstler sich seine Darstellung, selbst wenn sie nicht direkt oder indirekt mit einem Marientod in Verbindung steht, doch als Akt der

Digitized by Google

Erhöhung gedacht haben; dafür kann auch die Aufschrift des von Christus gehaltenen Buches sprechen.

Nach altchristlicher Sitte ist die Scene im Paradies, das durch schöne Blumen auf grünem Boden angedeutet ist. In der Mitte steht ein grosser strahlender Thron mit Rücklehne und Polster. Darauf sitzen Jesus und Maria; beide haben jugendliches Aussehen. Wir haben hier zugleich eines der ersten Bilder, auf denen Maria und Christus einander ausgeprägt ähnlich sind (vgl. Marianus S. 83 ff.). Christus war ja Marias Fleisch und blieb es auch im Himmel. Auch wenn Maria nur seelisch in den Himmel aufgenommen war, so war doch auch ihre Seele ein getreues Abbild ihres Körpers. Bei körperlicher Assumptio musste natürlich die Aehnlichkeit der Mutter mit dem Sohne noch mehr erforderlich sein; doch ist hier wohl hauptsächlich an einen seelischen Akt gedacht.

Christi Tracht scheint Tunika und Pallium zu sein; Maria trägt Tunika und eine überaus prachtvolle Paenula, ähnlich einem byzantinischen Kaiserinnenmantel; weiter trägt sie eine goldene Krone, in einem mit Perlen und Lilien besetzten Reif bestehend, ausserdem einen grossen Nimbus. Christus hat nur einen kreuzgeschmückten Nimbus, der aber mit Perlen überaus reich verziert ist; doch hält nach altchristlicher Tradition die Hand Gottes auch einen mit Edelsteinen geschmückten Kranz über seinem Haupt. Ein Buch wird von seiner Linken gehalten. Darin steht geschrieben: *Veni electa mea et ponam in te thronum meum.* «*Sponsa*» ist vielleicht deshalb vermieden, weil die Seele jeder gottgeweihten Jungfrau (in weiterem Verstand selbst jedes Christen) Christi *sponsa* genannt werden kann, vgl. Ps. 44, 10 und 15. Die Vorstellung, dass Maria Thron Christi sei, ist in dem Throne Salomos vorausverkündigt. Sie passt eigentlich mehr zum Muttergottesbilde. Hier ist «*Thronum meum*» bildlich gefasst für Christi himmlische Macht. Mit dem rechten Arm umschlingt er seine Königin. Darauf bezieht sich der Spruch, der auf Marias Tafel steht (Cant. 2, 6; auch 8, 3): *Leva eius sub capite meo*[291] *et dex(t)era illius amplesabit (s* für *x) me.* Maria hält zwar mit beiden Händen die Tafel, doch deutet vielleicht die Haltung ihrer Linken noch auf die Orante-Stellung hin.

Zu beiden Seiten des Thrones stehen an Stelle von Engeln

Digitized by Google

mehrere Heilige Roms; dies war schon in älterer Zeit in Rom das gewöhnliche. Keiner von ihnen hat Nimbus. Ganz links steht Innocenz II., der die Kirche restaurierte und das Apsismosaik stiftete. Seine Absicht bei der Stiftung erkennt man aus der Unterschrift des Bildes: *Hec in honore tuo praefulgida mater honoris regia divini rutilat fulgore decoris in qua Christe sedes manet ultra secula sedes. Digna tuis dextris est qva tegit aurea vestis etc.* In dem Namen «*Mater*» ist Marias Würde und der Grund ihrer himmlischen Herrlichkeit gegeben. Dass der Titel «*Mater*» hier in besonders enge Beziehung zum Mysterium der Inkarnation gebracht ist, bei dem sie Braut des Logos und des heiligen Geistes ward, zeigt der Triumphbogen: an ihm sind zwei Käfige dargestellt, in denen je ein Vogel, nämlich Christus, sitzt. Der eine Käfig bezeichnet Marias Körper: «*Ecce virgo concipiet et pariet filium.*» Der andere bezeichnet Christi Gefangenschaft im menschlichen, sündigen Wesen. Man sieht hier deutlich, dass Marias Würde als Mutter und Gemahlin deshalb betont wird, weil sie wesentlich zum Heilswerk beigetragen hat; sie war die Stammmutter eines neuen Geschlechtes und als Folge davon die überaus leuchtende immerwährende Mutter und Königin aller Gläubigen.

4) Das oberste Glasmedaillon in Angers[292]. Hier hätte eine allein thronende Orante nicht genügt, weil sie der stehenden Orante in dem darunter befindlichen Medaillon zu ähnlich gewesen wäre. Damit hängt zusammen, dass die stehende Orante später ständiges Zwischenglied zwischen der Assumptio von der Erde und der Krönung wurde.

Christus trägt keine Krone, sondern kreuzgeschmückten Nimbus, Maria Nimbus und breite Reifkrone. Sie hält ihre Hände in einer der Orante ähnlichen Stellung und ist Christus halb zugewandt. So viel ist noch hier von der traditionellen Steife und Würde des Himmelskönigs übrig, dass er selbst seine Mutter nicht auf dem Weltthron umarmt. R. d. F. nimmt an, dass sie mit einander sprechen; möglich dass er ihr die Erfüllung ihrer Fürbitte zusagt.

Maria trägt Tunika und Paenula, Christus Pallium. Von dem Throne ist nur sehr wenig zu sehen; dagegen tritt der grosse Thronschemel sehr hervor. Auf beiden Seiten des Thrones ist je ein adorierender Engel dargestellt.

Digitized by Google

Zu einer eigentlichen Krönung lag keine Veranlassung vor, da schon in dem darunter befindlichen Medaillon die Orante-Maria die Goldkrone trägt, die ihr nach der Auffassung unseres Künstlers ohne weiteres (von der Zeit der Inkarnation) zukommt, aber aus Demut erst nach dem Tode benutzt wird.

Auf die grosse Bedeutung, welche diese Gruppe als Ziel der Assumptio erlangte, haben wir bereits hingewiesen.

Auch der geschlossene Zyklus, den wir in Angers sahen, wird bedeutungsvoll. Besonders war die Vereinigung der körperlichen Auferweckung mit dem höchsten Triumphe gelungen. Die Lehre von der körperlichen Assumptio, die noch im 12. Jahrhundert von der Kirche nicht als sicher bezeichnet wurde, hatte in diesem festen Zyklus eine starke Stütze bekommen.

---

6. Kapitel.

Rückblick.

In der ganzen Entwickelung haben wir beobachtet, dass die darstellende Kunst nur ganz allmählich zu einer ausgeprägten und plastischen Auffassung von Marias Himmelfahrt gelangte. In der Litteratur war der Zyklus früher abgeschlossen; aber der Zyklus der Kunst hatte grössere Lebenskraft und wurde von der Menge der Gläubigen mit viel mehr Liebe umfasst.

Zwar fehlt grössere Lebhaftigkeit und Schönheit den meisten Bildern der von uns betrachteten Epoche, wo teils byzantinische steife Würde und starker Konservatismus, teils westeuropäische fehlende künstlerische Bildung immer aufs neue sich offenbart hat; erst die folgende Periode hat diesen Mangel nach und nach überwunden und gerade Tod und Himmelfahrt Mariae durch wahrhaft schöne und monumentale Bilder verherrlicht, wie zum Beispiel die leider sehr zerstörten Frescen im Chore der Oberkirche der Basilika des heiligen Franciscus in Assisi. Allein die Bilder erlangten auch in ihrer mangelhaften Form grosse Verbreitung und bewirkten schliesslich eine immer weitergehende kirchliche Anerkennung des legendaren Stoffes.

Digitized by Google

Anmerkungen.

1. Vergl. dass sogar derselbe Name, den einst Isis trug, μυριώνυμος, bei Sophronius von Maria gebraucht wird. Doch dürfte diese Identität im Namengebrauch ohne geschichtlichen Zusammenhang sein.

2. Vgl. G. Ficker, Sitzungsberichte der kgl. Akademie zu Berlin, 1894, I., S. 87 ff. und O. Marucchi, *in Guida del museo crist. lateran.* p. 96 ff.

3. S. Hasenclever, der altchr. Gräberschmuck, S. 178.

4. Vgl. die Wunder bei der Auffindung der Gräber des Gervasius und Protasius. Sie geschahen «*per visum*» (so Augustin), «*indice Christo*» (Paulinus von Nola), «*velut cuiusdam praesagii*» (Ambrosius); vgl. Wetzer und Welte, Kirchenlexikon, Art. Gervasius; vgl. Livius S. 355, Anm.

5. Vgl. z. B. die hl. Agnes von Rom.

6. Hasenclever o. a. Schr. S. 178: Das Grab wird auch öfter bei den Christen *domus alterna* genannt.

7. Die Leichname der Märtyrer Gervasius und Protasius wurden z. B. nach Mailand übergeführt. Augustin brachte Reliquien von ihnen nach Hippo; eben dahin brachte er auch Ueberreste des Stephanus; siehe Wetzer und Welte, sowie Livius, o. a. St.

8. Epiphanius in seinem Buche gegen die Haeretiker (s. Benrath S. 44) meint, vielleicht weise Simeons Wort von Schwert auf ein Martyrium der Maria. Meist wird aber Luk. 2, 35 auf den Zweifel oder Schmerz unterm Kreuz Christi bezogen.

9. Vgl. bes. Ambrosius (s. Benrath S. 24 und Lehner S. 115—116). Eine ausdrückliche Vergleichung mit den Märtyrerinnen finde ich zuerst in dem Briefe des Pseudo-Hieronymus (s. u.), nach dem sie im Himmel über den Rotgekleideten steht, weil sie an ihrer Seele gelitten habe (Migne P. L. 30, Col. 142 und 138). Nach Benrath (S. 63) hat Pseudo-Ildefonsus ähnliches gesagt; dieser ist jedoch jünger als Pseudo-Hieronymus.

10. Epiphanius sagt: «Ihr Ende kennt niemand» (Lehner S. 244).

11. Livius 354 f.: Gott hätte, wenn ihr Leichnam noch auf Erden wäre, dafür sorgen müssen, dass diese Reliquie entsprechende Verehrung gefunden hätte.

12. Vgl. Livius S. 340 und 360 m. Anm.

Digitized by Google

13. Cfr. Nirschl, Haus und Grab S. 26. Zahn S. 54.

14. Die gewöhnliche Auffassung ist, dass Joh. in Ephesus gestorben und in jener Kirche begraben sei. Wo seine Assumptio angenommen wird, denkt man sie als vom Grabe aus vor sich gehend.

15. Der Bericht ist durch Macrina, die Grossmutter Gregors von Nyssa, überliefert und um das Jahr 240 entstanden, ist aber zweifellos später überarbeitet. Nach Lehner (S. 192 ff.) ist dies nicht der Fall.

16. Wir versuchen eine kurze Uebersicht über das Aufkommen des Weihnachtsfestes zu geben. Ein sehr wichtiges Dokument ist für uns hier der *Chronographus Anni CCCCIIII*, herausgegeben von Theodor Mommsen in *Mon. Germ, Tom. IX. Chronica minora I, saec. IV, V, VI, VII*, Berlin 1892. Siehe hier S. 71 f., wo die erstmalige Feier des Weihnachtsfestes in der römischen Gemeinde angegeben wird. Der Anteil Marias an diesem neuen Feste musste in der Regel grösser sein als an dem älteren Epiphaniasfeste (im Dokumente nicht genannt), weil Maria nach Lukas und Matthäus in der Weihnacht mehr aktiv mitwirkend als sie nach Mt. an dem Epiphaniastage thätig war. Cfr. jedoch eine Stelle in Prudentius' Apotheosis (s. Benrath S. 36), wo in einem Epiphaniaslied die Rede davon ist, dass die Magier ihre Nacken auch vor Mariens Füssen gebeugt haben. Der Chronograph giebt übrigens keine ausdrücklichen Marienfeste an. Diese Thatsache darf uns aber nicht verleiten zu glauben, dass die Römer und besonders die Römerinnen nur Christus und die Märtyrer Roms verehrten. Eben die Einführung des Weihnachtsfestes ward für das Volk eine sehr wichtige Vorbereitung für die überschwengliche Marienverehrung, die sich als kirchlicher Glaube vom Jahre 431 datiert. — Usener (Religionsgesch. Untersuchungen, Erster Teil: Das Weihnachtsfest, Bonn 1889) weist S. 266 ff. nach, dass die Einführung des Weihnachtsfestes in Rom im Jahre 354 stattfand. Im Jahre 387 wurde das Fest zum ersten Male in Antiochien begangen (Usener S. 237). 25. December 379 zum ersten Male in Konstantinopel (Usener S. 261). — Von der grossen Bedeutung der Einführung des Weihnachtsfestes für die Marienverehrung sowohl im Osten als auch im Westen am Schlusse des 4. und im Beginn des 5. Jahrhunderts kann man in Predigten von Basilius dem Grossen, Ambrosius und Augustin hinlängliche Beispiele finden. Siehe Lehner S. 202 ff.

17. Siehe Wilpert, Gottgeweihte Jungfrauen, Taf. I., eine Darstellung aus der Zeit um das Jahr 270.

18. Siehe Adelfias Sarkophag in Syrakus (s. Führer, Sicilia, Taf. 12, 1). Auf dem bekannten Sarkophag von Pisa (Wilpert Taf. 3) ist nicht angedeutet, dass unter den 8 Jungfrauen, die den «*coetus virgineus*», den «*castus chorus*» bilden, sich Maria befindet (Lehner S. 326). Also war Maria nicht untrennbar von dem Chore der Jungfrauen.

19. Wilpert S. 48.

20. Siehe die Geschichte Josephs des Zimmermannes, bespr. von Lehner S. 242.

21. Zu Ps. 118, s. auch Lehner S. 161.

22. *De natura et gratia*, c. 36; s. Lehner S. 170.

23. Carm. Nisib 27, 8; s. Lehner S. 155.

Digitized by Google

24. S. Livius S. 342 ff.

25. S. Lehner S. 199.

26. Pag. XLI.

27. Ueber den Begriff μετάστασις vgl. unten.

28. Migne P. G. 3, Col. 681.

29. Lehner S. 254 f.

30. Grab S. 85.

31. Verehrung S. 10.

32. Bei Gregor und im syr. Texte des J. of s. L. ist eine Verkündigung nicht erwähnt. Bei Tisch. lat. A. hat Maria ausserdem auch schon durch Jesus noch zu dessen Lebzeiten eine Verkündigung empfangen, wie ihr Tod vor sich gehen werde.

33. Nirschl, Haus und Grab (S. 158), rechnet unter anderen als historischen Kern der Legenden, dass Maria in ihrem Hause auf Zion gestorben sei. Vgl. dagegen Zahn, der S. 35 ff. die Tradition, dass Marias Sterbehaus auf Zion zu suchen sei, auf eine Verwechselung mit dem Hause des Johannes Markus und seiner Mutter Maria zurückführt.

34. Daran ändert auch nichts, dass in der syrisch-arabischen Gruppe ihr Auszug nach Bethlehem mit den Verfolgungen durch die Juden motiviert wird. Vgl. auch die Legende über Evas Grab.

35. Die älteste der syrischen Legenden (Wright, Contr. S. 42 ff.) lässt uns bei ihrem fragmentarischen Zustand hierüber nichts erkennen.

36. Die Darstellung bei Tisch. B ist in diesem Punkte verworren; S. 125 wohnt sie in einem Hause am Oelberg, S. 134 wird ihr Leichnam da hinausgetragen.

37. Nur Gregor erwähnt sie nicht.

38. Tisch. A (Maximianus hier wohl Fehler für Markus), auch der griech. Text.

39. Tisch. B.

40. Die Grabesruhe dauert teilweise nur ganz kurze Zeit, teilweise (so in der griech. Legende) 3 Tage, während deren Engelstimmen sich hören lassen.

41. Letzterer combiniert mehrere Versionen in ganz verwirrter Weise.

42. S. 79.

43. Nach einer unklaren Lesart «ihre Seele». Vielleicht ist diese Lesart in irgendwelche Beziehung zur Version des arab. Textes zu setzen.

44. Weiter ausgesponnen ist die Wanderung durch den Himmel im arab. Texte, wo sie Christus und Maria allein und gleich von der Erde aus unternehmen.

45. S. 37.

46. Migne, P. G. 96, Col. 747 f.

47. Migne, P. G. 3, Col. 681.

48. Dies meinen auch die meisten Autoritäten von den Schriften des Dionysius überhaupt, vgl. Livius S. 357 m. Anm. 6. Vielleicht dürfen wir vermuten, dass sie vor dem *Chalcedonense* verfasst sind, weil sie möglicherweise monofysitische Bemerkungen enthalten. Dass unsere Stelle nach einer dem Joh. Damascenus zugeschriebenen Predigt, in der angeblich

Digitized by Google

juvenalischen Tradition, sich findet, beweist natürlich noch nicht, dass sie vor dem Jahre 451 entstanden ist.

49. Migne, P. G. 97, Col. 1060 ff. (Andreas von Kreta), und Migne, P. G. 96, Col. 681 (Joh. Dam.).

50. S. 358 Anm. — Prof. Vetter hat in der Tübinger Quartalschrift 1887 S. 133—138 einen armenischen Brief (in Uebersetzung) veröffentlicht. Er glaubt, dass demselben ein griechischer (kein syrischer) Text zu Grunde liege. Die Uebersetzung ins Armenische sei wohl erst nach dem Jahre 450 erfolgt. Ich glaube, dass der Brief die Uebersetzung einer nicht viel älteren Bearbeitung der Stelle in «*De divin. Nominib.*» ist. Die gekünstelte und mystische Sprache des Dionysius ist gut nachgeahmt. Vielleicht war es die Tendenz der Schrift, durch die Autorität des Dionysius den ganzen Legendenstoff, auch die Aufnahme des Körpers Marias in das Paradies, sicherzustellen. — Aller Wahrscheinlichkeit nach stammt der Brief nicht, wie Nirschl meint, von dem Verfasser der pseudo-dionysischen Schriften (s. Nirschl, Grab S. 79, Haus und Grab S. 150—156; gegen ihn sprechen sich auch Mommert, Dormitio S. 77, Fock, Z. f. kath. Th., 1898, S. 490 aus). Thomas spielt hier eine Rolle, doch ist sie nicht so bedeutend wie in der arabischen und der lat. Version A. Er bewirkt nur, dass das Grab untersucht wird, wobei man es leer findet. Der Körper ist von feurigen Mächten (d. h. Engeln) fortgetragen; wohin, ist nicht gesagt; wahrscheinlich nach dem auf der Erde liegend gedachten Paradies oder in eine der unteren Himmelsregionen. Der Körper wird durch diese Uebertragung für den Ort der Ehre, des Lichtes und der Glorie vorbereitet. Für uns ist beachtenswert, dass «sie auf dem Sterbelager ihre hochheiligen und unbefleckten Hände zu dem erhob, der von ihr geboren ist, zu unserem Gott, ihrem Sohn.» Sonst wird diese Geberde bei Marias Tod wohl nicht erwähnt.

51. Vgl. Benrath S. 87 ff.

52. Migne, P. G. 87, Col. 3817 ff.

53. Pitra, *Anal. sacra* I, 263 ff.

54. Ebda, — — I, 516 ff.

55. Ebda, — — I, 525.

56. Ebda, — — I, 527 ff.

57. Migne P. G. 86, Col. 3312. Ueber die körperliche Assumptio sagt er: ὡς αὐτῷ μόνῳ (χριστῷ) ἔγνωσται; ähnlich spricht er über das wunderbare Zusammenkommen der Apostel.

58. Besonders Modestus treibt es in seiner Verherrlichung des Totenbettes mit dem Körper der Gottesgebärerin sehr weit: Migne, P. G. 86, Col. 3308 nennt er z. B. Marias Leichnam ἔνδοξον καὶ ζωοδόχον σῶμα αὐτῆς. An anderer Stelle (3309) sagt er: Heiliges Bett, das du trägst ein anderes Bett, welches nicht mit Händen gemacht ist, und in welchem Gott seine Ruhe erwählte. — Die drei Koimesispredigten des Andreas findet man Migne, P. G., Col. 1104 ff.

59. Migne, P. G. 98, Col. 339—372.

60. Z. B. Smith and Wace, *Dictionary of Chr. biogr.*

61. S. 348. Er fühlt sich als δούλος der Himmelskönigin und meint, seine Herrin nie hinlänglich loben zu können.

Digitized by Google

62. S. 372.
63. S 364.
64. Migne, P. G. 96, Col. 700 ff.
65. ἡ πόλις τοῦ θεοῦ περὶ ἧς δεδοξασμένα ἐλαλήθη, Ps. 87, 3.
66. Vgl. Enger, arab. Koimesisbuch Pag. 65.
67. Col. 716.
68. Col. 720.
69. Col. 729.
70. Col. 756.
71. Col. 740.
72. Col. 741.
73. Migne P. G. 99, Col. 720 ff.
74. Labbe, *Sacrosancta Concilia* V, Col. 389.
75. Vgl. hierzu Pseudo-Hieronymus.
76. Mabillon, *Liturgia gallicana* S. 118 ff., S. 211 ff. — Vgl. auch Beissel, Verehrung, S. 6 ff., wo ein ausführlicher Auszug der Liturgie gegeben ist. Jann., S. 31 ff., vermengt ältere und jüngere, gallische und italienische liturgische Stücke.
77. Vgl. Ausdrücke wie: *genetricis inexplicabile sacramentum ... inter homines assumptione singulare ..... apud quam mors non invenit par exemplum*. — Die Liturgie sagt über die Geburt Christi: *revelasti* (Subj.: Gott) *saeculis mandita mysteria, ut quem coelorum excelsa non capiunt, parvus puellulae alvus includeret;* s. S. 212 in der Kollekte.
78. Gemeint ist, dass die Apostel ihr an ihrem Sterbelager dienten.
79. Nach Duchesne, *Origine du culte Chret.*, S. 186 ff. mit Anm. 4, wurde es nach der Epistel gesungen; Migne, P. L. 72, Col. 85 f., behauptet, wohl unrichtiger Weise, es habe erst hinter dem Evangelium gestanden. Die Stellung des Gesanges ist jedenfalls etwas schwankend; er wurde nach Duchesne auch vor der Epistel angestimmt.
80. Migne, P. L. 88, Col. 281; im Auszug bei Livius S. 367 ff. Ausdrücklich als Hymnus auf die Assumptio ist das Gedicht nicht bezeichnet. Auch ist nicht vom Totenbette oder Grab die Rede. Livius sagt zu viel, wenn er behauptet, die oben im Texte angeführten Strophen müssen auf eine körperliche Assumptio sich beziehen wegen ihres sinnlichen Klanges; vgl. dazu, dass auch Pseudo-Hieronymus und Pseudo-Ildefonsus eine ebenso sinnliche Redeweise führen, trotzdem dass sie in Prosa schreiben und nur die seelische Assumptio anerkennen.
81. Migne, P. L. 131, Col. 1015 ff.
82. Tobler, S. 157 und *Corpus script. eccl. lat.* (rec. P. Geyer) S. 240.
83. Tobler, S. 221; *Corp. scr.* S. 309.
84. Tobler, S. 243—261, bes. S. 265.
85. Tobler, S. 285—297, bes. S. 291.
86. Derselbe Zug, aber doch nur als oratorisches Bild, findet sich in der dritten Koimesispredigt des Patriarchen Germanos.
87. Jann. p. 59. Nach Jann. soll sich dieser Satz nur gegen die Lehre einer körperlichen Assumptio wenden.
88. Migne, P. L. 30, Col. 126 ff.

Digitized by Google

89. Vgl. Beissel, Verehrung, S. 35: Hinkmar schenkte anno 862 das Buch der von ihm geweihten Marienkirche zu Rheims.

90. S. n. Ildefonsus.

91. Migne, P. L. 40, Col. 114 ff.

92. Migne, P. L. 96, Col. 239 ff., 271 f.; vgl. Benrath S. 56 ff. und Jann. S. 59 ff.

93. Jann. p. 60.

94. M. P. L., Col. 533 f.: *de adsumptione interrogandum reliquimus.* In den Kapitularien wird als allgemein verbindliches Marienfest nur die «*purificatio sanctae Mariae*» genannt; dies wird wohl mehr als ein Christusfest angesehen. Vgl. dazu Mabillon Annales III. 96 C., wo wir auch sehen, dass noch um das Jahr 840 in Gallien an einigen Orten am Assumptionstage den Knechten das Arbeiten nicht verboten war. Vgl. auch Benrath S. 68 mit Anm. und Beissel, Verehrung, S. 23 mit Anm. 3.

95. M. P. L. 110, Col. 55 f.

96. M. P. L. 30, Col. 47 ff.

97. Jann. hat Unrecht, wenn er S. 61 gerade hieraus folgert, dass er sie für allgemeinen christlichen Glauben erkläre.

98. Vgl. z. B. das Lämmermosaik in Sta. Maria in Trastevere (12. Jahrhundert).

99. Nirschl, Grab, S. 100 f.

100. Duchesne, L. p. II, 14.

101. Duchesne, L. p. II, 61.

102. Wohl kaum von Marias Geborenwerden, sondern von ihrem Gebären, wenn auch schon seit Sergius I. (687—701) in Rom die Feier der Geburt Marias bestanden hat (Duchesne I. 381).

103. Duchesne, II., 145.

104. S. R. d. F. I., 278 mit Anm.

105. Z. B. Deckengemälde in den Katakomben, Garr. Taf. 2, 5; vgl. Taf. 20, 1. 2. 3, wo jedoch ein Putto an die Stelle Amors getreten ist. Ferner Sarkophage: Garr. Taf. 298, 3; 301, 2; 360, 2 (der so häufig dargestellte gute Hirte auf der einen Seite der Fläche, und die Orante auf der anderen). Vgl. noch Taf. 357, 1 und 395, 3.

106. Nach Meinung des Herrn Prof. Ficker.

107. S. oben S. 3 und Anm. 16.

108. Darüber, dass das Magierbild auch zu dem Zyklus der Goldgläser gehörte, s. Vopel S. 72, Abb. 5, wo zwei Magier in einem Medaillon vorkommen; der dritte Magier und Maria mit dem Kinde waren in einem anderen Medaillon dargestellt, doch ist dies verloren gegangen.

109. Nach Vopel ist das Bild in St. Agnese gefunden. Er zweifelt, ob die Orante als die Mutter Christi gedacht ist (s. S. 85 f.), weil kein Marienfest im 4. Jahrhundert existiere. Das einzige Moment, dass nach unserer Meinung für einen solchen Zweifel sprechen könnte, müsste sein, dass sie «Halskette und reiches, wie es scheint, mit einem Diadem geschmücktes Haar» (Vopel, S. 57) trägt. Cfr. Kaufmann, Sepulcr. Jenseitsdenkmäler, S. 118, über die Halskette der bekannten Orante mit dem Kinde

Digitized by Google

in Ostrianum. Er sagt, dass Halsschmuck «auf keinem Madonnenfresko der Katakombenperiode nachzuweisen ist».

110. Garr. Taf. 272 und 273. De Rossi, *Musaici*, Bild zu Heft 3. Kraus, Gesch. II, 1, S. 88.

111. Und zwar ist sie deren Königin; denn sie nimmt den Ehrenplatz ein. Vgl. über ihr Märtyrium Pseudo-Hieronymus.

112. Garr. Taf. 279, 2, cfr. Text IV, 97 f. Nur Maria und der neben ihr stehende, sie verehrende Stifter sind in der Hauptsache erhalten; das Marienbild befindet sich jetzt auf dem altare dei Ricci in Sta. Maria novella in Florenz. Das Bild des Johannes befindet sich, jedoch in nicht ganz vollständigem Zustande, in der Krypta der vatikanischen Basilika. Die Bilder biblischer Scenen sind nur noch in einer alten Skizze erhalten, s. Taf. 279, 1.

113. Zwei Säulchen (s. Garr. Taf. 279, 1) sind wohl nicht so zu deuten.

114. S. Garr. Text. Vgl. auch die Strahlenkrone der Licinia Eudoxia, die vorn ein Kreuz trägt (auf einer Münze, Kraus, Gesch. I, 491.

115. Garr. Taf. 279, 1.

116. Garr. Taf. 285. Besser in de Rossi, Mus. Pl. zu Heft II.

117. Perret, I, Tab. 84 (1/3 Grösse); Liell, Titelbild.

118. Perret, III, Pl. 38.

119. R. d. F., Pl. 97, Text II, 49 f.; vgl. I, 284 f.

120. R. d. F. nimmt das 9. Jahrhundert als Entstehungszeit an, was jedoch schwerlich der Fall ist.

121. Vgl. Autbert von Benevent; s. o. S. 26.

122. Das Motiv, dass Maria von Engeln begleitet wird, ist ursprünglich durch Einflüsse der apokryphen Schriften über Christi Geburt (besonders Protevangelium Jacobi) entstanden. Es hat eine starke Stütze in der Proklamation Marias zur Gottesmutter (431) erworben; dadurch erhielt sie ein Anrecht auf himmlische Begleitung, sowohl hier auf Erden als auch im Paradies. In der Kunst tritt Maria mit Engeln früh auf. Engel sind der Maria beigegeben in irdisch-geschichtlichen Scenen auf den Mosaiken des Chorbogens von S. Maria Maggiore zu Rom, in ihrem himmlischen Leben auf den bekannten Mosaiken von S. Apollinare nuovo zu Ravenna, und öfter. Die Assumptiolitteratur hat besonders bewirkt, dass die Martyres Christi, wie wir sie in S. Venanzio sahen, durch Engel verdrängt oder wenigstens zurückgedrängt wurden.

123. Garr. Taf. 151; Text III, 80; Kraus Gesch. I. 461 ff.

124. Nach Kondakoff und Kraus stammt die Handschrift aus dem Orient, wahrscheinlich aus Alexandrien.

125. R. d. F., Pl. 110.

126. Vgl. besonders Strzygowski, R. Q., 1893, S. 8 ff.

127. R. d. F., Pl. 108. Das Bildwerk war früher in Sta. Maria in Porto fuori, und die Tradition erzählt, wie es von Engeln, über das Meer getragen, vom Osten nach der genannten Klosterkirche gekommen ist.

128. Brockhaus, «Die Kunst in den Athosklöstern», meint, Maria sei mit ausgebreiteten Armen dargestellt, weil sie den unendlichen Logos empfangen habe. Dadurch sei ihr Leib πλατύτερα τῶν οὐρανῶν geworden. Seine Ansicht sucht er durch eine möglicher Weise sehr alte Hymne

Digitized by Google

(citiert S. 106) zu stützen. Aber die Orante in Ostrianum, die jetzt allgemein nicht mehr als Maria angesehen wird, hat ebenfalls ihre Arme ausgebreitet und ihr Kind vor der Brust (Liell, Taf. 6). Letzteres bezeichnet offenbar das Liebesverhältnis von Mutter und Kind. Das stützt unsere Ansicht, dass die Haltung der Arme bei der Maria von Blaq. ursprünglich nur die Gebetstellung bezeichnet. Das Wort πλατύτερα hat mindestens in älteren Zeiten nichts mit der fürbittenden Stellung der Gottesmutter von Blaq. zu thun, sondern ist eines der unzähligen byzantinischen poetischen Bilder, die sich auf ihre wunderbare Mutterschaft beziehen. Nach einer anderen Vermutung von Brockhaus ist in den Bildern, wo Maria vor ihrer Brust ein Medaillon mit dem Bilde Christi trägt, versinnbildet, dass Christus in ihrem Leibe sei. Aber das älteste mir bekannte derartige Bild bezieht sich auf den schon geborenen Christus, nämlich auf die Anbetung durch die Magier (vgl. Strzygowski, Byz. Denkm. I, Taf. VI, 1).

129. Strzygowski an eben angf. Stelle.

130. Uebrigens wurden derartige Vorhänge damals häufig in den Kirchen gebraucht. Cfr. Garr. Taf. 264, 2; cfr. weiter 248, 6 (Bild von dem Pharisäer und Zöllner im Tempel); 243, 2. 3 (Theodoriks Pallast).

131. Cfr. Kaufmann sepulchr. Jenseitsdenkm. Fig. 20 und 21, sammt Text 166.

132. Garr. Taf. 482, 14a.

133. Liell Fig. 1; Lehner Taf. VIII, Fig. 77; Garr. Taf. 482, Fig. 18.

134. Wiegand Taf. 18.

135. L. S. V., I., 284 f.

136. Vgl. auch den Beginn der Contestatio in *Liturgia Gall.*, die Marias Ausgang aus der Welt mit dem Auszug Israels aus Aegypten vergleicht.

137. R. d. F., Pl. 52.

138. Garr. Taf. 434, 2; 433, 8. 10; 435, 1.

139. Taf. 433, 8 nur von 2 Engeln.

140. Zum Aufkommen der Mandorladarstellungen, vgl. die in Act. ap. 1, 9 besprochene Wolke, die aber nicht die Aufgabe hat zu tragen. Die Vorstellung von dieser Wolke ist in den Legenden von der Assumptio Marias dahin weitergebildet, dass Wolken die Apostel durch die Luft zu tragen vermögen. Die Bilder von der Himmelfahrt Christi lassen oft die Wolke einen Thron bilden, auf dem Christus aufwärts getragen wird (Garr. Taf. 498, 2). Diese als Thron dienende Lichtwolke ist dann wohl unter Einfluss des Nimbus zur Mandorla geworden. Hiermit stimmt überein, dass die Mandorla anfangs rund gewesen zu sein scheint (s. Wiegand, Taf. 18), wenn auch die aus künstlerischen Rücksichten notwendige Modifikation zur ovalen Form sehr alt ist (vgl. Monza). Die an beiden Enden spitze Gestalt ist die jüngste.

141. Wiegand, Taf. 14, 1.

142. R. d. F., Pl. 54.

143. R. d. F., *L'ev.* Pl. 98, Venturi Pag. 386.

144. Vgl. die Cherube Garr. Taf. 498, 3.

145. Marriot, *Vestiarium Christianum*, Pl. 40.

Digitized by Google

146. *Musaici,* Heft II. (unter S. Maria in Trastevere).

147. Ciampini, *Vetera monum.*, I, Taf. XX.

148. Z. B. Garr., Taf. 434, 2. 3.

149. Wiegand, Pl. 18; Garr., Taf. 500.

150. Vgl. Pseudo-Hieronymus, M. P. L. 30, Col. 128: *familiarius contulit (apostolis) de Christi incarnatione, tanto quidem verius, quanto ab initio plenius per spiritum sanctum cuncta dedicerat et perspexerat.*

151. Garr., Taf. 210.

152. Wiegand, Taf. 19, Text S. 92.

153. Garr., Taf. 323, 2.

154. Garr., Taf. 381, 4.

155. Vgl. Garr. 381, 1, und übrigens s. oben S. 38.

156. R. d. F., I, 271.

157. Bull, 1871, 26.

158. Cfr. Kaufmann, sepulcr. Jenseitsd., S. 173 f., wo er unseren Sarkophag bespricht. Aehnlich wie Garr. erklärt er die Sache so: die Orante wird von der göttlichen Hand ergriffen und empor geführt. Diese Auffassung wird wohl unrichtig damit begründet, dass der ergriffene rechte Arm höher erhoben ist als der linke.

159. Garr., Taf. 480, 8, cfr. Text VI, 126 und I, 310.

160. S. u. bei Darstellungen vom Tod der Maria.

161. Gesch. d. deutsch. Kunst, II.: Bode, Plastik, S. 8. Er ist wegen des Faltenwurfes der Kleider mehr geneigt byzantinische als direkt altchristliche Vorbilder anzunehmen. S. ferner R. d. F., Pl. 58; Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, II, 1, Fig. 11 (vgl. Fig. 10), Text S. 20; Westwood Pl. XI.

162. Vgl. Lit. Gall. Pag. 213 und Ps.-Hier. M. P. L. Col. 134.

163. Ps.-Hier. Eben daselbst Col. 141 und 142.

164. An den Ciboriensäulen in St. Marco zu Venedig befindet sich eine merkwürdige Skulptur: die starre, ceremonielle Haltung der beiden Cherube zu den Seiten Christi sticht scharf ab gegen die drei Paar anderen adorierenden Engel, die mit verhüllten Händen nach der Seite gegen Christus sich wenden, s. Garr., Taf. 498, 1. Vgl. die schon erwähnten grossen Mosaiken an den Oberwänden von S. Apollinare nuovo in Ravenna, wo starke Neigung vorhanden ist, die zum Throne hingehenden Heiligen wenigstens teilweise von vorn zu geben. In der ceremoniellen, bald steifen, bald demütig gebeugten Stellung der Engel, die in byzantinischer Zeit sich mehr und mehr entwickelte, ist wohl der Einfluss byzantinischen Hofceremonielles zu verspüren.

165. Hier machte Pseudo-Dionysios Epoche durch sein Buch über die himmlische Hierarchie (Migne, P. G. 3, Col. 119 ff.). Vgl. Stuhlfauth, Engel, S. 19 f., 257 f.

166. Vgl. den Chorbogen in S. Maria Maggiore zu Rom und die Mosaiken in S. Apollinare nuovo zu Ravenna.

167. Auf einer Pyxis, s. Garr., Taf. 440, 3.

168. Z. B. Garr., Taf. 498, 1.

169. Z. B. de Rossi, *Musaici,* Heft 2, unter S. Maria in Trastevere.

Digitized by Google

170. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst, II, 1, 20.

171. Ob die Himmelskönigin stehend oder thronend gedacht ist, kann man nicht mit Gewissheit sagen, da sie in Brustbild gegeben ist, wahrscheinlich jedoch als stehend. Auch von den zwei Engeln ist nur der obere Teil des Körpers gegeben.

172. Ich habe wegen der Dunkelheit der Kapelle nur mit Anstrengung und nicht ganz genügend das Bild sehen können. Leider haben weder Terzi, «La Capella di S. Pietro nella Regia di Palermo» (Palermo, 1872) noch Paulowsky, «Chapelle Palatine» (Petersburg 1890; Text russisch) eine Abbildung.

173. Cfr. über diese Handstellung oben S. 41 und 42.

174. Der Kirchenpatron Petrus natürlich am nächsten auf der einen Seite.

175. Die Beschreibung des Bildes nach meinen Notaten; eine Abbildung kenne ich nicht.

176. Ciampini, *Vet. mon.*, I, Taf. 20; Rohoult de Fleury, *Les Monuments de Pisa au Moyen Age*, Paris 1866, Pl. 50.

177. Ihr ähnlich ist z. B. eine Miniatur aus den Homelieen des Jacobus Monachus in der vatik. Bibl. (11. Jahrh.), abgeb. Beissel, Vat. Min. Pl. XV. Es ist keine Illustration zu einer Dormitiopredigt, sondern stellt die himmlische Feier des Geburtstages der Maria dar. Charakteristisch ist die entsprechende Miniatur in der Pariser Handschrift der Homelieen des Jakobus. Da ist Maria nicht als Orante, sondern als Mutter mit dem Kinde gegeben (R. d. F., Pl. 72). Aehnlichkeit hat auch die Gottesmutter im Dom von Parenzo, Garr., Taf. 276, 1.

178. Dies ist öfter der Fall, wenn Engel das königliche Gefolge repräsentieren sollen; vgl. auch das Apsismosaik in Parenzo.

179. Die Ungenauigkeit ist gewiss eine Erbschaft von Ciampinis Wiedergabe.

180. Gleich darunter ist Christi Himmelfahrt neben Marias Totenbett dargestellt.

181. Die Inschrift ist sehr schwer genau zu erkennen.

182. R. d. F., Pl. 63.

183. Ueber die Farben der Tracht spricht R. d. F., I., 281, Anm. Die Tracht der Engel scheint Tunika und Pallium zu sein.

184. Eine sehr interessante Darstellung zur Beleuchtung des auf Maria angewendeten Mandorlamotives bietet F. Bock, «Die Kleinodien u. s. w.», Taf. 17: ein ungarischer Krönungsmantel, der ursprünglich ein Messgewand war und von Königin Gisela, der Gemahlin Stephans des Heiligen, der Marienkirche in Stuhlweissenburg geschenkt wurde. Das Motiv der umfangsreichen Stickerei ist eine Darstellung von *«Ibi et ubi»*. Ueber einem Bilde des bei den Aposteln stehenden Christus schwebt Christus in der Mandorla, in der sich auch die Inschrift: *Hostibus en Christus prostratis emicat alt(us)* befindet. Zur Seite dieses erhöhten Christus sind in völlig paralleler Darstellungsweise Maria und Christus, je in einer Mandorla, gegeben. Sie werden zwar nicht emporgetragen, jeder wird aber von 2 Engeln mit erhobenen Flügeln gehalten und ausserdem von 2 Engeln angebetet.

Digitized by Google

Christi Mandorla trägt die Inschrift: *(D)at summo regi famulatum concio celi,* Mariae Mandorla: *Emicat in celo sanctae genetricis imago.* Maria ist auch hier stehende Orante. S. Bock, Text S. 85.

185. R. d. F., I, 281.

186. Ueber die violette Farbe in der Symbolik des Mittelalter s. Kraus, Gesch. d. chr. K., II, 1, 444; violett war ursprünglich Farbe für das Fest der *innocentes martyres* und für den Sonntag Laetare. Von hier aus lässt sich noch nicht sagen, dass die violette Schicht unseres Bildes auf das Grab hinweise. Eher dürfte man vielleicht auf die Benutzung von Farben in der damaligen Mosaikkunst hinweisen. In S. Maria in Trastevere z. B. ist die Lämmergruppe in blau und das eigentliche Hauptmosaik in Goldgrund gegeben. Es ist also wahrscheinlich, dass in unserem Bild die violette Schicht eine untere, noch nicht vom göttlichen Lichte erleuchtete Himmelssphäre repräsentiert und nichts mit dem Schatten des Grabes zu thun hat.

187. R. d. F., I, 282 und Pl. 67.

188. Vgl. die Stickerei auf dem von Bock abgebildeten ungarischen Krönungsmantel.

189. Ueber die Farben s. R. d. F., I, 282.

190. R. d. F., Pl. 58, 2.

191. Vielleicht ist der Apostel, der an dem leeren Grab eine eigenthümliche Handbewegung macht, Thomas. Dann hätte die Rolle des Thomas in einigen Formen der Koimesislegenden mitgewirkt, die verherrlichte Maria mit dem Grabe in Verbindung zu bringen, was an sich sehr wahrscheinlich ist wegen der grossen Beliebtheit der Thomassagen in frühem Mittelalter. R. d. F., I, 281 hält die Bewegung für einen Gestus der Ueberraschung, doch ist sie wohl eher der Ausdruck seiner Freude, Recht gehabt zu haben.

192. R. d. F., Pl. 65, Text I, 282.

193. Hartel und Wickhoff, s. Taf. 48, Text 162.

194. Z. B. eine Kreuzigung Christi an der Thür von S. Sabina zu Rom, Wiegand, Taf. IV.

195. Garr., Taf. 440, 3.

196. S. oben S. 51 und 52.

197. Garr., Taf. 409, 4, Text VI, 8 f.

198. Garr., Taf. 409, 7. Auf einer anderen Darstellung desselben Kapitäls ist bei dem Martyrium des heiligen Hippolyt die göttliche Hand auch gegeben, dort ist aber die Seele nicht dargestellt.

199. Kanon 82.

200. S. Smith and Cheetham, *Dictionary of Christian antiquities,* I, 44.

201. Abgebildet in Grimoüard, *Manuel de l'art crétien,* S. 556, Fig. 215.

202. S. schon eine Miniatur des Menol. Basil. Abgeb. R. d. F., Pl. 3.

203. Jameson, *Hist. of our Lord,* I, Pag. 185.

204. *D'Agincourt,* B., II, Taf. 17.

205. R. d. F., Pl. 60, Text I, 279.

206. Wenn das Totenbett durch einen Sarg ersetzt ist, so braucht dies seinen Grund nicht notwendig darin zu haben, dass es sich um ein Martyrium handelt. Der Gedanke an ein solches wird dem Künstler wohl

Digitized by Google

vorgeschwebt haben; nach altgriechischer Tradition ist Mathäus kein Märtyrer; s. Detzel, Chr. Ikonogr., II, 155. Solche Darstellungen bereiteten den Weg, auf welchem ähnliches auch für Maria möglich wurde.

207. Die grossen Buchstaben haben wir hier und in den 2 folgenden Inschriften in kleine transscribiert.

208. O. a. O. Taf. XVI, siehe auch Bayet, *L'art. byz.*, Fig. 69.

209. Schwerlich war diese Inschrift nur ein klangvoller Name dafür, dass seine Seele beim Tode (bei der Koimesis) in die himmlische Herrlichkeit versetzt sei. Das Wort μετάστασις ist wie ἀνάληψις an und für sich nur gleich *assumptio*. Aber wenn man die Assumptio auch als körperlich annimmt, liegt es näher, die Worte ἀνάληψις und μετάστασις im körperlichen Sinne zu verstehen, als dass man sie auf die Seele bezieht. Im Osten war der Glaube an die körperliche Assumptio des Johannes schon in früher Zeit sehr verbreitet (vgl. Diekamp, Hippolyt von Theben, Pag. XXXIV). In der einen Ueberarbeitung von Hyppolyts Chronik ist die Legende von der körperlichen Assumptio ganz deutlich ausgesprochen und zwar in der Form, dass Johannes vor seiner Himmelfahrt stirbt (S. 30 oben). Dagegen wird er Pag. LX wie Henoch und Elias ohne vorherigen Tod in den Himmel aufgenommen. Dies ist jedenfalls die hippolytische Auffassung (vgl. bes. Diekamp S. 117). Beide Legendenformen sind schon in alter Zeit von den Vätern angenommen worden; die Darstellung, nach der er gestorben und begraben sei, erhielt das Uebergewicht, wohl weil die Gemeinde von Ephesus den Anspruch erhob, sein Grab zu besitzen. Im einzelnen wird die bei den Griechen verbreitete Auffassung von der Assumptio des Johannes durch die gnostischen Johannesakten bestimmt: der Körper des Johannes verschwindet aus dem Grabe. Diese Auffassung ist auch in die griechischen Menologien und Mennaien eingedrungen, z. B. in das *Menologium Basilianum* (zum 26 September): καὶ μετὰ τοῦτο ἐλθόντες ἰδεῖν αὐτὸν οὐχ εὗρον. — Offenbar liegt diese Auffassung auch unserem Bild und dessen Inschrift zu Grunde.

210. Herausgegeben von Kraus, Taf. 41.

211. Herausgegeben von Beissel, Taf. 22.

212. Garr., Taf. 332, 4; 359, 2.

213. Rabulas Darstellung ist zwar nach Stuhlfauth «Die Engel» (s. o. S. 47) von späterem Datum als dem 6. Jahrhundert, aber wohl Kopie einer alten Darstellung.

214. Vgl. R. d. F., L'ev., Pl. 87, 88, 89; L. S. V. Pl. 46.

215. Vgl. Lehner 115 f.

216. R. d. F., L'ev., Pl. 91, Fig. 1; vgl. auch L. S. V., Pl. 50 und Kraus, Gesch., II, 1, Fig. 40.

217. Herausgegeben von Kraus, Taf. 51.

218. R. d. F., L'ev., Pl. 93; Garr., Taf. 251, 6.

219. Cfr. S. 18.

220. R. d. F., Pl. 14; Text I, 272.

221. Vgl. bes. die auf Pl. 15 abgebildeten griechischen Miniaturen.

222. 2 verschiedene Zonen können 2 verschiedene Räumlichkeiten bezeichnen; vgl. Wiegand, Taf. 12, wo das Aeussere und das Innere des Tempels von Jerusalem auf 2 Zonen verteilt ist.

Digitized by Google

223. R. d. F., Pl. 68, Text I, 277. Er sagt nur: *Nous avons gravé un manuscrit de Rouen qui reproduit cette miniature dans une forme semblable.*

224. Ed. Geyer o. a. St. Pag. 309, wo jedoch Bedas Zeichnung nicht wiedergegeben ist; diese bieten Mommert, S. 91, und Z. des deutschen Palästinavereins 1831.

225. Vgl. E. Rohde, Psyche 3 ff.

226. Ebd. 223.

227. Benndorf, Griech. und sicil. Vasenb., Taf. 14 und 33.

228. Schwally, Das Leben nach dem Tode nach den Vorstellungen des alten Israel, S. 5 ff.; 68 ff.

229. S. Cahier und Martin, *Melanges d'archeol.*, I, Pl. 11. Vgl. Westwood, S. 102 und 103, wo jedoch nicht darauf aufmerksam gemacht ist, dass die Seele in den beiden genannten Darstellungen verschieden gegeben ist.

230. *Mon. Germ. Hist. Scriptores rer. longobardicarum et italicarum*, Pag. 382.

231. Jameson, *Hist. of our Lord*, I, S. 90.

232. R. d. F., Pl. 59.

233. Zur Architektur vgl. z. B. Strzygowski, Byz. Denkm. I, Taf. II, 1 und 2, und das Bild von dem Evangeliar in Soissons, Kraus, Gesch. II, 1, S. 70, Fig. 41.

234. Vgl. Mabillon, *Let. gall.*, S. 213: *«cui Apostoli sacrum reddunt obsequium»*.

235. Eine frühere und mit dem Medaillon ziemlich nahe verwandte Komposition bietet auch Strzygowski, Byz. Denkm., Taf. VI, 1, wo die in Vorderansicht dargestellte Maria mit beiden Händen in einer oblongen Mandorla das Christuskind vor ihrer Brust hält. — Aehnlichkeit hat auch das Medaillon in dem Dormitiobilde, Venturi S. 402.

236. R. d. F., I., 276, findet ohne allen Grund in unserem Bilde den Hinweis auf eine körperliche Assumptio. Auch irrt er, wenn er sagt, die Apostel haben Maria eben auf das Bett niedergelegt.

237. R. d. F., Pl. 62, Text I, 280.

238. Die Kleider sind in der Wiedergabe bei R. d. F. schwer zu erkennen, im übrigen siehe den Text bei F. d. F.

239. Westwood, Pl. VIII, Text S. 82 und Bayet, *l'art. byz.*, Pag. 201, Fig. 67.

240. R. d. F., Pl. 64.

241. Kraus in der Zeitschrift für chr. Kunst, IV. (1891), Taf. 9, Text S. 206, und Kraus, Gesch. I, S. 568, Fig. 446: «Diese Tafeln, welche vermutlich auf Hausaltären aufgestellt wurden, zeichnen sich durch ausser ordentliche Feinheit der Zeichnung und dramatische Belebtheit der Komposition aus.»

242. Vgl., dass an der Kirchenthür zu Pisa, entsprechend der lateinischen Art, ein eigentliches Assumptiobild die hervorragende Stellung im biblischen Zyklus einnimmt; doch findet sich hier auch eine Dormitioscene, letztere dagegen nicht an der Thür zu Monreale.

243. Vgl., dass in St. Bernwards Evangeliar von ca. 1014, heraus-

Digitized by Google

gegeben von Beissel, Taf. 13, Christus der Maria Magdalena in der Mandorla erscheint.

244. Gori, III, S. 289, mit dazu gehörender Planche.

245. Venturi S. 404.

246. Die Beschreibung geben wir nach Notaten von unserem Besuche in der Kirche. Abbildung existiert leider nicht; cfr. Dr. Lampakis Ἡ μονὴ Δαφνίου (Athen 1899), S. 26 f.

247. Von der Mittelpartie der Darstellung sieht man (an der Seite des Buchträgers) ein kleines Mosaikstück, wohl von dem schon oft besprochenen Apostel, der sich beugt um die Hände der Gottesmutter zu küssen.

248. Nach Bädeker. Cfr. Kondakoff, *Historie de l'art byz.* II, Pag. 26. Die Pala d'oro ist mit vielen kleinen Emailledarstellungen geschmückt; alle diese, also auch unser Koimesisbild, sind etwas älter als 1105, in welchem Jahre sie zusammengefügt sind. Ich habe selbst möglichst sorgfältig die Pala d'oro untersucht. Ich kenne keine anderen Abbildungen als ein Faksimile, das im Jahre 1887 in Venedig verfertigt worden ist; dieses ist aber ungenau.

249. Venturi S. 402.

250. R. d. F., Pl. 60.

251. Ebenda.

252. Mariott, *Vestiarium christ.*, Pl. 57. Er hat es (s. S. 245, Anm.) aus dem Werke *Antiquités de l'empire de Russie* entnommen, welche Arbeit mir nicht zugänglich ist.

253. R. d. F., Pl. 61, Fig. 1 und 2, Text I, 278.

254. Pl. 60.

255. Ebenda Pl. 64, Text I, 278.

256. Grimoüard, *Manuel de l'art christ.*, Pag. 422.

257. R. d. F., Pl. 61, Fig. 2, Text I, 279.

258. Nirschl, Haus und Grab, 224 ff.

259. I, 279, vgl. Pl. 61, Fig. 1.

260. R. d. F., Pl. 68, cfr. Text II, Pag. 300.

261. Gaillabaud, *Architecture*, II, Pl. 1.

262. Wir führen das Bild hier und nicht unter den Oranten auf, weil hier das Gebet wohl mehr Symbol des sehnsüchtigen Verlangens als eigentlicher Anbetung und Fürbitte ist.

263. R. d. F., Pl. 147; ein Bild des ganzen Antependiums. R. d. F., *La Messe*, Paris 1880 f. Pl. 89.

264. Die Engel beugen sich vielleicht um sie zu verehren, vielleicht auch um sie aus dem Grabe zu heben. Dass Marias Körper aus dem Sarkophag hervorragt, braucht nicht unbedingt zu bedeuten, dass er schon emporgehoben wird; auch dass er im Grabe liegt, konnte so wiedergegeben werden, damit er sichtbar bleibe.

265. I, 283 und II, 514.

266. Dieselbe Folgerung zieht auch R. d. F. bei dem Bilde von Angers, I, 282.

267. Ueber ihr steht in einem Rundbogen: *Civitas Hierusalem.*

268. R. d. F., Pl. 66.

Digitized by Google

269. S. Codex Egbert., herausgegeben von Kraus, Taf. 41; ferner Garr., Taf. 456 und 455; 369, 4; 372, 3.

270. R. d. F., I., 282: *Je connais peu de type aussi singulier et qui révèle dans le nord de l'Europe d'une façon plus explicite l'antique croyance à l'Assumption.*

271. R. d. F., Pl. 65.

272. Vgl. R. d. F., Pl. 60, 1.

273. R. d. F., Pl. 67 f., Text I, 280.

274. R. d. F. setzt voraus, dass die jetzige Anordning der Medaillons nicht ursprünglich sei. Namentlich will er Scene 1 hinter die beiden folgenden stellen; in ihr sei die Beerdigung zu erkennen, wie der Sarg zeige. Dann würde aber der Zyklus mit einem Zug zum Grabe beginnen; das ist nicht wahrscheinlich; denn auf eine Andeutung des Totenbettes konnte der Künstler schwer gänzlich verzichten; ein zulänglicher Hinweis darauf konnte in dem Leichenzuge kaum gesehen, wohl aber konnte Grab und Totenbett mit einander verschmolzen werden. Die jetzige Anordnung ist also wohl die richtige. — Was nun die Darstellung des Leichenzuges betrifft, so bemerken wir: Weil man in den Miniaturen weniger Rücksicht auf künstlerische Gestaltung als auf die Heiligkeit des darzustellenden Objektes nahm, kamen selten Bilder von Marias Leichenzug vor. Ich kenne ausser dem genannten Medaillon nur eins (Venturi, *La Madonna*, 403); diese Miniatur ist byzantinischen Ursprunges. Im Hintergrund steht ein Haus, wohl das Sterbehaus auf Zion. Hierin hat man einen Hinweis auf die Todesscene zu sehen, während eine Anspielung auf das Grab in dem Sarkophag zu sehen ist, in welchem Maria bei der Ueberführung in das Thal des Kedron ruht. Die griechischen Inschriften giebt Venturi nur undeutlich; vielleicht sind es Teile einer Liturgie oder Wiedergabe des entsprechenden Teils der Legende.

275. Gori, Thesaurus III, 289, Taf. 37, Nr. 9.

276. R. d. F., Pl. 60; besser Ciampini, *Vet. monum.* I, Taf. 20; s. auch Gori, III, 289, mit dazu gehöriger Pl.

277. Auf der Abbildung bei R. d. F. fehlt das Palmblatt; doch erwähnt er es in seinem Texte, I, 284; auch die Abbildung bei Gori giebt es. In der Wirklichkeit aber hat der Engel nur bedeckte Hände; vom Palmblatte habe ich keine Spur entdecken können.

278. R. d. F., Pl. 57.

279. Wer Vater und wer Sohn ist, kann man wohl nicht bestimmen. Einerseits gebührt der Mittelplatz dem Vater; anderseits ist es am natürlichsten, dass Maria zur Seite des Sohnes sitzt. In letzterem Falle würde der Sohn zur Rechten des Vaters und Maria zur Rechten des Sohnes sitzen; letzteres würde dem Apostolicum und den später üblichen, unten zu besprechenden Bildern von Christus und Maria entsprechen. Dazu würde auch noch stimmen, dass hier mit Maria der heilige Geist verbunden ist, und dieser steht nach damaliger occidentaler Auffassung in besonders naher Beziehung zum Sohne.

280. Vergleich hierzu De Constanzo, *St. Rufino e Memorie di Assisi* (Assisi 1797), Pl. IV: Ueber der Eingangsthür des romanischen St. Rufino-

Digitized by Google

omes zu Assisi sieht man im Tympanon eine merkwürdige Darstellung: n deren Mitte sitzt der gekrönte und nimbusgeschmückte Christus auf einem Thronstuhle, von einer runden Mandorla umgeben. Auf seiner Rechten ausserhalb der Mandorla sitzt die mit Zinnenkrone gekrönte Gottesmutter auf einem eigenen Throne und stillt das Christkind; zu seiner linken steht St. Rufino mit einem Buche als Zeichen seiner Würde.

281. S. Beissels Ausgabe, Taf. V.

282. S. Bayet, *L'art byzantin*, Fig. 71.

283. F. Bock o. a. Schrift, Taf. 13; Kraus, Gesch. I, 565.

284. Vgl. die Marienkirche in Nicäa (Röm. Quartalschr. 1893, S. 5 und Taf. 13a.

285. Dies wird z. B. bestätigt durch Beissel, Vat. Min. Pl. 15, wo Maria zwischen den 6 Chören der Heiligen thront; ihr am nächsten stehen Engel (byzant. Arbeit); weitere Bestätigung: Die thronende Orante an den Thüren in Monreale und Pisa (italienische Arbeit in relativ selbstständigem Anschluss an die byzantinische Kunst).

286. S. J. Romilly, *Early christian symbolism in Great Britain and Ireland*, Fig. 93, Text 282.

287. Besonders eigentümlich ist das Symbol des Johannes: ein Adler sitzt auf einem Baume; es soll dadurch wohl der hohe Flug des Evangelisten bezeichnet werden.

288. Ich kenne keine Abbildung dieses Elfenbeins; etwas näheres über die Herkunft der Arbeit habe ich nicht erfahren können. Westwood nennt sie nicht; Beschreibung ist nach unseren Notaten gegeben.

289. R. d. F., Pl. 69; besser De Rossi, *Musaici*, Bild zum Text in Heft 2.

290. Hier ist Marias Verkündigung, Christi Geburt, die heiligen 3 Könige, die Darbringung Christi im Tempel und Marias Koimesis dargestellt. Unter letzterem Bilde befindet sig folgende Unterschrift:

Ad summum regina thronum defertur in altum
Angelicis praelata choris, cui festinat ire
Filius occurrens: matrem super aeter(a) ponit.

291. Dies stimmt hier eigentlich nicht.

292. R. d. F., I, Pl. 67 und 68.

Digitized by Google

Nachtrag.

Indem das Buch in den Druck geht, muss ich einige Hinzufügungen machen.

Ich habe nämlich, seitdem das Buch fertig vorlag, Gelegenheit bekommen, sowohl zu Hause als auch besonders auf einer neuen Stipendienreise, die eigentlich einer anderen Arbeit als der gegenwärtigen galt, über einige Bilder aus dem Stoffkreise der vorliegenden Arbeit neue Studien zu thun. Ich habe es unumgänglich notwendig gefunden, diese Studien kurz mitzuteilen. Ausser rein neuem Stoffe habe ich auch, hauptsächlich in München, Arbeiten, die ich nach gedruckten Quellen schon behandelt hatte, mit eigenen Augen gesehen. Hierdurch ist mein Urteil über ihre ikonographische Stellung in meiner Monumentreihe teilweise geändert. Namentlich habe ich Gelegenheit gehabt, durch Studien über eine Reihe von Handschriften, mich besonders mit frühzeitigen deutschen Darstellungen des Marientodes etc. bekannt zu machen. Diese deutschen Darstellungen zeigen einzelne Verschiedenheiten und Erweiterungen in Vergleich mit den Bildern des byzantinisch-italienischen und französisch-angelsächsischen Stoffkreises, aus dem ich bisher meine Bilderentwickelung hauptsächlich hergenommen habe. Dr. Boll an der königl. Bibliothek zu München, Domkapitular Dr. Bertram in Hildesheim und Bibliothekar Dr. Fischer in Bamberg sind mir besonders behilflich gewesen.

Anlässlich der Bilderillustration meines Buches muss ich hinzufügen: Vorläufig kann ich nur zwei Abbildungen geben. Sollte es sich aber später möglich erweisen, wird ein Bilderheft folgen.

Digitized by Google

Litteratur.

Prof. Heinrich Swoboda: Miniaturen aus dem Psalterium der hl. Elisabeth. Wien, 1898. Verlag J. Wlha.

Dr. W. Vöge: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends etc. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft VII.

Dr. Swarzenski: Denkmäler des frühen Mittelalters. I. Teil: Die Regensburger Buchmalerei. Leipzig, 1901. Hirsemann.

Quaritch: Facsimiles from illuminated Manuscripts. London, 1889 ff.

G. F. Warner: Illum. Manuscripts in The Brit. Mus. London, 1899 ff.

Prof. C. R. Unger: Gammelnorsk Homiliebog (Codex Arn. Magn. 619 Q W.). Christiania, 1864.

I. Kehrein: Lat. Sequensen des Mittelalters. Mainz, 1873.

I. Gall. Morel: Lat. Hymnen des Mittelalters. Einsiedeln, 1868.

I.

Einige in der Litteratur vorliegende Quellen.

Erst weisen wir auf die Assumptiopredigt in «Gammelnorsk Homiliebog» hin, cfr. besonders S. 173. Die Predigt ist wohl hauptsächlich lateinischen Ursprunges und bietet nicht viel Besonderes; doch muss man sagen, dass die von aussen herkommenden Stoffe auf eindringende Weise den Zuhörern eingeprägt werden. Ein solcher eindringlicher Ton war auch sehr notwendig, denn dem harten Norden, wo der Rittergeist mit seiner Frauenverehrung wenige Anknüpfungspunkte hatte, war der Mariakultus weniger leichtverständlich. S. 174 ermahnt der Prediger die Zuhörer, dass sie wegen der Stellung Marias als Fürbitterin diese nächst Gott anrufen mögen. Die Frage, ob ihre Himmelfahrt körperlich oder seelisch sei, wird nicht beantwortet. Es wird in dieser Hinsicht auf die selbst im äussersten Norden bekannte Predigt des «*Jeronimus prestr*» hingewiesen.

«Homeliebog» ist in Norwegen im 12. Jahrh. entstanden.

Weiter nennen wir cod. Bamberg., Ed. V, 9, Fol. 122, [1. 2] und Fol. 123[1]. Hier folgt eine Sequens (die Schreibweise ist vereinfacht):

Digitized by Google

JN ASSŪMPTIONE SCE MARIE MATER.

Congaudeāt angelorum
chori gloriosae virginis
Quae sine virili commixtione genuit
Filium qui suo mundum cruore medicat.
Nam ipsa laetatur quod caeli
iam conspicatur principem
In terris cui quondam fugendas
virgo mamillas praebuit.
Quam celebris angelis maria
ihū mater creditur
Qui filii illius debitos
se cognoscunt famulos
Qua gloria in caelis ista virgo colitur
Quae domino coeli praebuit hospicium
sui sanctissimi corporis.
Nam splendida polo stella maris rutilat
Quae omnium lumen astrorum et hominum
atque spiritum (spirituum[?]) genuit (die Silbe *uit* von späterer
Te caeli regina haec plebicula Hand)
piis concelebrat mentibus
Te cantu melodo super aethera
una cum angelis elevat
Te libri virgo concinunt prophetarum
Choris iubilat sacerdotum
apostoli Xp̄ique martyres praedicant
Te plebes sexus sequitur utriusque
vitam diligens virginalem
Caelicolas in castimonia aemulans.
Ecclesia ergo cuncta cordibus
Teque carminibus celebrans
Tibi suam manifestat devotionem
precatu te supplici implorans maria
Ut sibi auxilio circa Xp̄m dominum
esse digneris per aevum.

Bemerkung: Die musik. Zeichen (von derselben Zeit?) des Manuskripts sind von uns weggelassen.

Diese Sequens folgt dem unten besprochenen Bilde aus demselben Manuskript.

Kehrein Nr. 246, S. 190 ff. giebt eine Sequens: *De assumptione beatae Maria Virginis.* Diese Sequens enthält unter anderem folgende Strophen:

Ave Dei Genetrix summi, virgo semper Maria stella maris praelucida,
Christianorum decus mundi salus et domina,

Digitized by Google

Es nam beata meruistique parere regem ditissimum,
Cuius nunc regnum dominando tu possides ut mater filii.

In Kraft dieser Position Mariae wird folgende Anrufung ihrer Fürbitte sehr natürlich:

Tu nos sancta theotocos gloriosae trinitati commenda.

Die Sequens ist aus dem 11. Jahrh. Der Codex befindet sich in München (cod. lat. 6). Auf die Assumptio als Anfang der Herrschaft Marias im Himmel scheint die Sequens nicht besonders deutlich hinzudenten; viel deutlicher versteht man, dass der Dichter mit der wundervollen Geburt Christi beschäftigt ist.

Merkwürdiger ist vielleicht eine andere Hymne aus dem 12. Jahrh. Morel S. 99: Sequens auf die Assumptio Mariae. Sie enthält unter anderem folgendes:

Oritur (Maria) ut lucifer inter astra aetheria
Perpulchra ut luna . . . . . .
Dei nostri genitrix pia suscipe nostra
Hac die praecata,
In qua assumpta est ad coeli claustra.
Tu es enim patri cara . . . . . .
Tu es pulchra dei sponsa . . . . . .
Domina es in coelo et in terra
Hodie namque curiae colestis tibi obriam agmina
Te assumpserunt ad palatia stellala
Jesus et ipse festivus tibi matri
cum angelis occurrens secum paterna
Sede locavit in saeculo.

Zum Schluss wird dann Maria als die barmherzige Mittlerin und die nächst Gott einzige Hoffnung gefeiert. Diese von starker Marienbegeisterung durchdrungene Hymne wird von einem Kloster in der Schweiz herstammen.

II.

Einige Bilder.

Zuerst nenne ich die von mir nach Westwood erwähnte byzantinische Elfenbeindarstellung zu München. Nach genauer Ansicht des Originals (Buchdeckel des cod. lat. 4453) modificiere

Digitized by Google

ich meine oben in der Abhandlung S. 77 angeführte Meinung, dass die Marientoddarstellung in Dafne das vorzüglichste Kunstwerk unserer Bilderreihe sei, dahin, dass die Elfenbein-Darstellung in München sowohl an lebendigem Ausdruck der Trauer als auch an feinem Formsinn ebenso hoch stehe. Uebrigens möchte ich folgende Details meiner Untersuchung anführen: Nach dem Original muss man den bestimmten Eindruck bekommen, dass wenigstens zwei von den fernstehenden Personen der Gruppe zu Füssen Marias Frauen sind; sie haben nämlich Hauptschleier, und wahrscheinlich sind sie als zwei von einigen Legenden besprochene Dienerinnen gemeint. Dieser Umstand ändert nicht, was wir oben S. 74 von der Entstehungszeit des Elfenbeins bemerkt haben.

In diesem Zusammenhang konstatieren wir, dass die von uns nach R. d. F., Pl. 67, oben S. 81 behandelte Elfenb. von Darmstadt korrekt abgebildet ist; in Darmstadt (Nr. 12 der Elfenbeinsamml.) aber wird die Arbeit als rheinisch bezeichnet, — jedenfalls nur eine Vermutung. Unter Nr. 15 der Samml. in Darmstadt ist eine ganz ähnliche Darstellung als rheinisch bezeichnet. Hier sind die zwei Frauen der letzteren Darstellung weggelassen. Auch weisen wir auf eine verwandte Darstellung in der Elfenbeinsammlung des Kunstgewerbemuseums in Köln hin. 16 Discipel sind gegenwärtig. Einer steht hinter dem Bette zu Häupten Marias. Die Seele ist eingewickelt, hat aber grossen Kopf. Eigentümlich ist es, dass Christus keinen Nimbus trägt, sondern nur Kreuz.

Ein anderes wichtiges Bild, das wir auch früher behandelt haben (nach Venturi, oben S. 78) ist cod. lat. 15903, Evangeliar aus Salzburg, in München. Nachdem wir die ganze grosse Bilderreihe dieser Handschrift durchgesehen haben, können wir die lebendige Darstellung, die frische und kräftige Phantasie des Künstlers nicht genug bewundern; es fehlt ihm nicht an künstlerischer Einsicht und Verstand; die flüchtige und zu rohe Form muss von fehlender Zeit und Lust für Details herrühren.

Fol. 81, Mariae Tod. Es schreibt sich gewiss von Mangel an Platz her, dass Maria in schräger und nicht wie gewöhnlich in horizontaler Stellung im Bilde angebracht ist. Eine Eigentümlichkeit ist, dass die Nimben der Personen sehr variierte Farben haben, z. B.: Marias Körper trägt goldenen, ihre Seele

Digitized by Google

hellroten Nimbus; der letztere ist noch mehr variiert durch den hellblauen Rundkreis, der die in Oberkörper gegebene Seele umgiebt. Ferner tragen die beiden Hauptapostel Petrus und Paulus, respektive zu Häupten und zu Füssen Marias, hellblaue Nimben, die zwei anderen jüngeren Apostel rote Nimben. Auch tragen die zwei Engel verschiedene Nimben. Der Himmel ist oben angedeutet durch ein hellblaues eingeschnittenes Segment mit sowohl weissem als schwarzem Rande. (Ist der Himmel wolkig gemeint?). Beide Engel haben braunes Haar; sie richten ihre Blicke anbetend gegen die Seele[1]). Diese scheint gegen Petrus zu sehen. Petrus, der sich hinter dem Haupte Marias befindet, hat graues Haar und grauen Bart. Die Leiche hat offene Augen, starrend wie bei einem eben gestorbenen, ihre Kleider und ihr Bett sind mit sehr verschiedenen Farben variiert. Paulus, der anbetend zu Füssen Marias halb knieend steht, ist etwas jünger als Petrus dargestellt. Sein Haar und Bart sind braun, doch ist sein Kopf ein wenig kahl. Die zwei übrigen anbetenden Apostel, Johannes und wohl Jacobus, machen einen viel jüngeren Eindruck. Die ganze Darstellung ist so voll warmer Anbetungsstimmung und jungen, frisch pulsierenden Lebens, dass man zu den Federzeichnungen des bekannten Utrechter Psalters zurückgehen muss, um die Parallele zu finden. Siehe eine Abbildung nach einer Photographie von Teufel aus München, im Anfange unseres Buches.

Ein von uns bisher nicht behandeltes Bild ist eine kleine Darstellung von Meister Bertolt, der in Salzburg (ca. 1050—1080) wirkte, aber wahrscheinlich der Regensburger Schule des X. und XI. Jahrh.s angehörte; siehe Swarzensky, Taf. XXXII, Abb. 90 (Fol. 64 b in cod. VI, 55 des Benedictiner-Stiftes St. Peter in Salzburg). Diese Abbildung schliesst sich auf freie Weise an den älteren byzantinisch-italienischen Typus. Eigentümlich ist schon der seltene Fall, cfr. die öfters besprochene Thür in Pisa, dass nur ein Engel abgebildet ist; doch hat dies hier nichts mit der Verkündigung des Todes zu thun, wie es in Pisa der Fall ist. Noch auffallender wird es sein, dass

[1]) Betreffend den Ursprung des Motives mit den in der Luft schwebenden oder stehenden Engeln cfr. eine unten zu behandelnde Miniatur in einem Codex aus Hildesheim.

Digitized by Google

in diesem Bilde, das eine Illustration der «*assumptio sanctae Mariae*» ist, ähnlich wie in dem ersten Dreieck von Lisbjerg (cfr. auch eine der Medaillons in Angers), nicht Marias Totenbett, sondern vielmehr ihr Grab oder Sarkophag abgebildet ist. Zwei Discipel legen sie ins Grab nieder. Marias Körper ist mumienhaft eingewickelt.

Man könnte annehmen, dass in dem Bilde das Totenbett mit bestimmter Absicht durch das mehr reliquienheilige Grab ersetzt sei, ohne dass diese Ersetzung eine Aenderung der Darstellung der Seele veranlasst hätte; denn dass Christus hier mit der Seele und nicht mit dem aufgenommenen und neubelebten Körper steht, geht daraus hervor, dass er auf die Einsargung des Körpers sieht. Auch könnte man vielleicht annehmen, dass der Gedanke Bertolts hier der mehr realistische sei: Christus ist mit der Seele vom Totenbette direkt in den Himmel gestiegen, aber bei der Beerdigung seiner Mutter erscheint er wieder, indem er die Seele noch mit sich führt. Erstere Auffassung ist nach der Litteratur unbedingt die naheliegendste. Die Gestalt der Seele ist die des Wickelkindes; sie ist in allem eine Miniaturwiedergebung des Körpers.

Als einen aller Aufmerksamkeit würdigen Gegenstand nennen wir ein Marientodbild und eine darüber angebrachte Krönung Mariae im Psalterium der hl. Elisabeth von ca. 1195—1200. Bei dem Totenbette erscheint kein Engel. Christus selbst ist wohl also als Träger der Seele zum himmlischen Krönungsthron hinauf gemeint. In der oberen Darstellung ist nämlich Christus abgebildet, seine Mutter als seine mitregierende Gemahlin krönend. Hier hat der Künstler die zwei Engel anbetend angebracht. Unsere Miniaturen sind eine Illustration zu Psalm 109, besonders zu den Worten: *sede a dextris meis,* cfr. Swoboda S. 6. Die Krönung scheint also hier das principielle Bild zu sein, und der Tod Marias ist wohl hinzugefügt um der Sache einen geschichtlicheren Charakter zu geben.

Einige Details: Es ist ganz willkürlich, wenn Swoboda sagt: der säumige Thomas fehlt. Es sind nämlich weder 12 noch 11, sondern nur 10 Discipel da. Aus Rücksicht auf den Raum war es kaum möglich mehr zu geben. Auf beiden Seiten von Christus stehen dicht an ihm die Apostel, so dass der Raum möglichst ausgenützt ist. Eigentümlich ist, dass der

Digitized by Google

Apostel rechts von Christus mit seiner linken Hand auf Maria hinweist. Ferner ist es selten, dass das Rauchgefäss dicht am Haupte oder Munde der Maria geschwungen wird. Ungewöhnlich ist auch, dass von allen Aposteln Petrus allein (er steht dicht hinter dem Haupte Marias) mit Nimbus geehrt ist. Vielleicht war er der Patron des Klosters Reinhardsbrunnen in Thüringen, wo das Manuskript nach Swoboda S. 9 ff. geschrieben ist.

Details der Krönung: Die zwei Engel tragen als Erzengel in der einen Hand Reichsäpfel. Kaum sind diese Kugeln als Geschenke gedacht. Christus wendet nicht den Kopf gegen seine anbetende Mutter; doch scheint der Künstler seine majestätische *en face*-Haltung nicht dadurch beeinträchtigt zu finden, dass er die Augen ein wenig gegen seine Mutter dreht. Maria beugt sich tief vorwärts. Ausser Hauptschleier und Krone trägt sie Nimbus.

Zur weiteren Vergleichung des letztgenannten Typus verweisen wir auf verwandte und interessante Bilder, die wir doch hier nicht näher besprechen können, weil sie zum Teil ausser dem Rahmen unserer Untersuchungen fallen, nämlich Fol. 241 in dem Matutinalbuch des Mönches Konrad von Scheyern cod. lat. 17401 in der Bibl. zu München, aus dem Jahre 1240. Nur folgendes: Christus segnet den Körper seiner Mutter, die Seele, als junges Mädchen dargestellt, betet(?) mit bedeckten Händen Christus an. Petrus hält einen Leuchter, ein anderer Apostel ein Processionskreuz. Cfr. auch cod. lat. 2540 (München), Fol. 14^2 und 15^1, wo schöne und interessante Darstellungen sowohl des Totenbettes (ohne Engel; Christus drückt die Seele warm an seine Brust und sein Gesicht) als der Grabprocession (wo zwei Processionskreuze an die Stelle der Palme getreten sind; keine Strafscene) gegeben sind.

Eine romanische Miniatur, deutsche (wohl bayrische) Klosterarbeit, den Tod Marias darstellend, verdient gewiss hier genannt zu werden. Siehe Katalog des Bayrischen Nat. Mus. V. Band (1890), S. 49. Das eigentümliche ist hier, dass die Seele Marias den Engeln (zwei) auf eine, meines Wissens ziemlich einzigartige, Weise dargereicht wird. Sie steht nämlich in voller Gestalt und in vollem Königinnenanzug, auch mit

Digitized by Google

Krone, in einer Mandorla auf Christi[1]) Hand. Ihre Arme sind betend emporgestreckt. Sie macht den Eindruck, als wäre sie ein junges Mädchen von 8—9 Jahren.

Ich habe den Eindruck bekommen, dass dieser Typus nicht durch zufällige Umstände, z. B. Raumverhältnis u. s. w. entstanden ist; vielmehr hat der Mönch (oder die Nonne) die Absicht gehabt, seine Königin und Fürbitterin auch im Todesmomente anders denn als ein kleines hilfloses neugeborenes Kind vor sich zu sehen. Um diesen Zweck zu erreichen hat er die altehrwürdige Orantedarstellung mit der eigentlich nur Christus zukommenden Mandorla benutzt. Uebrigens ist diese Idee in einer unbestimmteren, nicht direkt an das Totenbett anknüpfenden Form der Assumptio schon im 11. Jahrh. in Deutschland gut bekannt.

Um eine, von uns noch nicht besprochene, Darstellung dieser letzteren Art zu nennen, verweisen wir auf ein Assumptiobild aus einem Kollektarium von Ottenbeuern (um das Jahr 1150), jetzt im Besitze des Buchhändlers Quaritch. Auch hier ist Maria Orante, aber die Hände sind hier an die Brust herangezogen; sie ist in Mandorla und trägt Krone. Es ist eine grosse Aehnlichkeit zwischen den beiden letztgenannten Oranten in Mandorla; wahrscheinlich existiert eine direkte Verbindung. Im letzteren Bilde wird sie aber von Engeln in voller erwachsener Gestalt emporgetragen. Kein Totenbett oder Grab ist angedeutet.

Diesen Typus hat also der obengenannte Künstler in eine Totenbettdarstellung, sonst gewöhnlicher Art, übergeführt. Von einer gesteigerten Marienverehrung rührt es her, dass Maria, aber nicht Christus, mit Mandorla ausgezeichnet ist, aber immerhin bleibt es ein wenig unnatürlich, selbst wenn es sich um ein Kind handelt, dieses auf der Hand stehend darzustellen.

* * *

Wir gehen nun zur Behandlung einer in sich abgeschlossenen Gruppe von Marientodbildern über, die alle ungefähr aus der Zeit 900—1000 stammen. Unser erstes Bild hier ist aus einer Handschrift in der Bibl. zu Bamberg, Ed. V, 9, Fol. 121[2]

[1]) Er blickt wie gewöhnlich auf den Körper herab.

Digitized by Google

des Cod. Cfr. Leitschuh's Katalog I, 143 ff. L. vermutet, dass das Buch aus Köln (Domkloster) stammt. Indem wir unsere Leser auf das Bild an der Spitze unserer Arbeit verweisen, wollen wir nur eine kurzgefasste Beschreibung des Bildes[1]) in ikonographischer und künstlerischer Hinsicht geben. Der Boden, worauf das Bett der Gottesgebärerin steht, scheint grün und blumenbedeckt zu sein. Ueber diesem grünlichen Streif ist die Grundfarbe des Hintergrundes hellviolett.

Maria liegt auf dem Bette in ihren weiten Mantel eingehüllt. Die Farbe des Mantels, der zugleich als Hauptschleier dient, ist blauweiss. Die Bettdecke, worauf Maria ruht, ist rotviolett mit blauem (weissgeschmücktem) Rande. Marias Angesicht ist gelbweiss, sie hat schwarze Augenhaare, geschlossene Augen. Die Hände liegen, glaube ich, an ihren Seiten. Das sieht man an den Falten des Mantels.

Von den Aposteln sind zehn gegenwärtig; teils sind sie als weisshaarige, bärtige Männer (vier), teils als schwarzhaarige, bartlose dargestellt, ein Versuch, künstlerische Variation zu erreichen, den man auch in den zwei anderen von uns zu behandelnden Bildern sehen kann. Alle Apostel haben Goldnimbus mit rotem Rande, mit weissen Perlen geschmückt. Denselben Nimbus hat auch Marias Körper. Der Anzug der Apostel: alle tragen blauweisses Untergewand (Dalmatica), die Farbe des Mantels variiert sehr: braunweiss, grauviolett, grün, graublau, braunviolett, braun.

Die Engel sind mit hellroten, ins braune übergehenden Flügeln abgebildet. Sie haben blaue Dalmaticen und grüngelbe Pallien.

Die Seele ist in Brustbild gegeben — wohl eine Art, ein Wesen als Seele zu bezeichnen — von einem gelben Medaillon (Mandorla), mit rotem Rande geschmückt, umgeben. Sie ist nicht, durch kindische Kleinheit des Körpers, ausdrücklich als Seele bezeichnet. Ihr Haupt ist wenig kleiner als die der Engel. Die Seele trägt blauweissen Hauptschleier, der in eine Art von Schultertuch übergeht. Unter diesem letzteren ist eine, wohl als Dalmatica gemeinte, rotviolette Bedeckung des

[1]) Der Museumsdirektor in Bamberg hat uns gütigst erlaubt uns eine Photographie dieses merkwürdigen und vorher nicht publicierten Bildes zu verschaffen.

Digitized by Google

Körpers. Ihre linke Hand lässt sie unwirksam ruhen; ihre rechte mit gespreizten Fingern hält sie vor der Brust; dadurch wird sie als Orante ausgezeichnet. Sie scheint ihren Blick gegen den Himmel zu richten. Hier sieht man «das Zeichen des Menschensohnes», von der göttlichen Hand des Erlösers gehalten, aus einer rotflammenden in verschiedenen Farben (hellweiss—rot) abgetönten Wolke ausgehend. Diese rote Wolke schiesst wieder aus einer dunkelblauen, nach innen fast schwarzblauen Wolke heraus. Die Hand[1]) mit dem goldenen, mit rotem Rande geschmückten Kreuze scheint Marias Seele in Empfang zu nehmen.

Die Hälfte der Apostel haben ihre Augen und teilweise auch ihre Hände andächtig gegen die Seele gerichtet. Die drei dem Körper am nächsten stehenden alten Apostel sind besonders mit diesem beschäftigt. Einer von diesen letzteren legt seine Hände auf Marias Füsse, ein anderer hat wohl im Todesaugenblicke ihr Haupt ein wenig gestützt, und der dritte, der mitten hinter dem Bette steht, — eine erweiterte Form der ofte besprochenen neben Christus hinter dem Bette stehenden oder knieenden Discipel — hat wohl ihre Augen und vielleicht auch ihren Mund eben geschlossen. Anstatt Christus, den man in den meisten Fällen gegen den Leichnam liebevoll sehend finden kann, ist hier eine ähnliche verehrende Rolle besonders den letztgenannten Discipeln zugeteilt. Einige junge, weniger hervortretende Discipel zu Häupten Mariens scheinen mehr mit ihrer Trauer als der Verehrung der Hochheiligen beschäftigt zu sein. Sowohl die Engel als die Apostel haben nackte Füsse. Das Bild ist von einem goldgezierten Rahmen umgeben. Grösse des Bildes: 9,5 cm. breit, 12,9 cm. hoch.

Schnütgens «Zeitschrift für christliche Kunst», III. Jahrgang, Coll. 137 ff. (cfr. besonders Coll. 141—142 und die Abbildungen Coll. 144—146) giebt uns aus der Beverinischen Bibl. zu Hildesheim Beschreibung und Abbildung der Bilder des Cod. mbr. U. I, 19. 4°. Es ist ein Orationale. Blatt 76 b sieht man Bild des Todes der Maria, Blatt 77 a wird die Seele der Maria von Engeln emporgetragen. Bei der Beschreibung des Bildes halten wir uns teils an Schnütgens Text, teils an

[1]) Dieselbe Christushand mit dem Kreuze sieht man auch in einer illustrierten Apokalypse derselben Bibl.: A. II, 42, z. B. Fol. 24[a].

Digitized by Google

seine Abbildungen, teils an einen zuvorkommenden Brief des Bibliothekars in Hildesheim, Domkapitular Dr. Bertram.

Bild V in Schnütgens Zeitschrift o. a. St.: Unter den Aposteln bei dem Totenbette sind Petrus und Paulus charakteristisch; sie sind als alte Männer bezeichnet; die übrigen Apostel sind junge, nicht charakterisierte Männer. Das Bild zeigt uns Christus hinter dem Bette, indem er die Seele in die Höhe reicht um sie den zwei Engeln zu übergeben. Noch zwei Engel kommen aus den Wolken des Himmelssegments hervorbrechend, um sich den zwei anderen anzuschliessen.

Anlässlich dieses Bildes bemerkt Dr. Bertram mit besonderer Rücksicht auf künstlerische Details: Maria liegt in bläulichem Gewand und Kopftuch auf grüner Leichenstatt zugedeckt bis zum Halse mit brauner Decke. Der hinter der Seite des Bettes stehende Heiland hat bläuliches Untergewand mit gelbem Mantel oder Obergewand. Dieselbe bläuliche Kleidfarbe hat das die Seele Mariens darstellende, von Christus emporgehobene Kindlein. Aufgesetzte «Lichter», bestehend in weissen Linien und Pünktchen, beleben überall die Gewandpartien; auch schwarze Striche und tiefere Farbenstriche markieren die Konturen und Falten. Die Zeichnung ist überall fein und sicher und zeugt von einer geübten Hand.

Bild VI hat zum speciellen Gegenstand die Aufnahme der Seele Mariens in den Himmel. Die Seele ist in einem Rundkreis von zwei Engeln emporgetragen; zwei andere Engel sind helfend oder mehr begleitend dabei. Auch hier findet man die von dem Bamberger Bilde schon bekannte, mit starken Farben geschmückte Himmelswolke mit der kreuzhaltenden Hand des Erlösers. Dass es, wie Schnütgen meint, nur ein kreuzförmiger feuriger Strahl sei und nicht ein Kreuz, das wirklich von der Hand gehalten wird, ist wohl ein mehr moderner Gedanke. Das Kreuz, des Erlösers Symbol, hat, eben wie Christus selbst, eine verklärte geistige Existenz in dem obersten Himmel, dem Empyreum, darum wird es hier mit feurigen Farben gegeben; cfr., dass öfter der Engel beim Grabe Christi mit feuerrotem Angesicht abgebildet ist.

Meiner Ansicht nach erinnern die zwei unteren der Engelschar an den anbetenden Engel in dem oben besprochenen

Digitized by Google

Marientod des Salzburger Evangeliars. Direkt oder indirekt steht wohl der letztere in Abhängigkeit von den unsrigen.

Die zwei Engel, die das Medaillon mit der nimbusgeschmückten Orante-Maria[1]) tragen, erinnern sehr an das unten zu behandelnde Bild. Ihre Körper werden nur halb gesehen, weil sie vom Medaillon halb gedeckt sind.

Die göttliche Hand ist natürlich als in Empfang nehmend gemeint.

Dr. Bertram (o. a. St.) bemerkt von diesem Bilde u. a.: Vom Himmel schwebt eine aus Halbkreisen von verschiedenen Farben (tiefviolett–blau, blau, tiefrot, hellrot, weiss, tiefgrün, hellgrün, weisslichgrün) gebildete Wolkenschicht herab; aus dieser streckt sich ein mit bläulichem Aermel bekleideter Arm hernieder; diese Hand, deren Finger unnatürlich geschwungene lange Linien bilden, ruht auf einem Kreuze von Feuerfarbe, dessen Enden in je 3 Spitzen ausstrahlen. Gewiss ist dieses Bild oben auf das vorige zu denken als Fortsetzung der Auffahrt. Im Buche stehen sie einander gegenüber. — — — — Grösse der beiden obengenannten Bilder: 11,7 cm. breit, 14,4 cm. hoch.

Zum Schluss nennen wir eine Miniatur aus cod. lat. 4452 zu München. Es ist ein Evangeliar, den Kaiser Heinrich II. im Jahre 1014 «*fratribus S. Georgii ecclesiae Bambergensis*» gegeben hat. Eine gute Photographie des Hofphot. Teufel hoffen wir später in unserem Bilderhefte publicieren zu können. Das Bild bietet mehrere ikonographische Schwierigkeiten. Erst wollen wir das Bild kurz beschreiben, nachher jene Fragen erörtern. Was den Augen des Beschauers zuerst auffällt, ist, dass Christus nicht hinter dem Bette steht, auch nicht als entgegennehmende göttliche Hand oben angedeutet ist, sondern in einer Mandorla auf einem Bogen, wohl Andeutung des Himmelsbogens, thront. Das Innere der Mandorla ist blaugrau bemalt. Christus hat gelbliches Angesicht, braunes, wahrscheinlich langes Haar, ist bartlos und blickt gerade aus. Sein Kopf trägt goldenen Nimbus, mit einem grossen roten Kreuze ge-

[1]) Bezeichnender Weise ist in dem Todesbilde die Seele nicht ausdrücklich als Orante gegeben; es scheint fast, als hätte der Künstler gemeint, sie müsste sich in ihrer neuen Stellung zurecht finden, bevor sie ihre wichtigste Aufgabe anfangen könnte.

Digitized by Google

schmückt, dessen Enden (auf beiden Seiten und über dem Kopfe) ausser dem Nimbus gehen. Christi Mantel (Pallium) ist auch rot, seine Tunika dagegen graublau. In dem unteren Ende der Mandorla sieht man die Marienseele als Orante. Sie trägt eine blauviolette Paenula und eine hellblauweisse enge Tunika samt Hauptschleier. Ob dieser mit der Tunika ein Stück bildet, ist ungewiss. Sie hat keinen eigentlichen Nimbus; dies wäre ja auch überflüssig, da ihr Brustbild in einem goldenen Kreis oder Mandorla gegeben ist. Sie scheint ein von dem Gürtel herabhängendes Tuch zu haben; auch kann man teilweise ihr ausgeschlagenes Haar sehen. Zwei Engel tragen Marias Seele auf bedeckten Händen. Diese Handbedeckung besteht aus einem gelben Tuche, das etwas für sich bildet, indem es in Farbe nur mit dem Pallium des einen Engels, nicht mit dem des anderen stimmt; dazu ist es von zu bedeutender Grösse um zu dem Pallium des einen zu gehören. Das Haupt der Seele ist bedeutend kleiner als die der Engel. Offenbar wird sie als junges Mädchen gedacht. Ihre Seele ist zwar verjüngt, aber kein Kind, vielmehr eine betende Jungfrau. Die tragenden Engel haben beide braunrotes langes Haar, ganz wie Christus, ebenso, wie er, goldenen Nimbus. Die zum Flug gehobenen Flügel sind mit aller Farbenpracht gegeben; ihre Füsse sieht man nicht, sie sind hinter dem obengenannten grossen Tuche; ihre Stellung ist ziemlich verdreht.

Unter dieser oberen Gruppe sieht man den andren Hauptteil des Bildes: die Apostel zu Häupten und zu Füssen der Hochheiligen. Marias Körper ist mit Ausnahme des Hauptes und der einen Schulter von einem roten Tuche gedeckt. Sie hat im Tode geschlossene Augen, hat goldene Glorie, sonst ist sie der Seele sehr ähnlich. Christus sieht hier nicht auf das Haupt seiner gestorbenen Mutter von oben herunter. Sein segnender Handgestus geht wohl ebenso viel auf den Körper als auf die Seele. Das Sterbebett ist mit einer farbigen herabfallenden Decke schön geschmückt und ist durch ein grosses Polster bequem gemacht. Das Polster ist bei ihrem Haupte so erhöht, dass das letztere sehr hoch reicht.

Die Apostel sind so gruppiert, dass 6 zu Häupten und 6 zu Füssen stehen, dagegen niemand hinter dem Bette angebracht ist. Sie sind, wie in den obengenannten Marientodbildern,

Digitized by Google

teils jung, teils alt. Es sieht aus, als wäre es Paulus, der seine Hände auf die nicht sichtbaren Füsse der Gottesmutter (verehrend?) legt. Ihm zur Seite sieht man einen Apostel, der seine Augen trocknet. Das Bett ist so hoch gehalten, dass der Künstler ganz darauf verzichtet hat, die Discipel knieend oder kniebeugend darzustellen. Mitten unter den Aposteln, sowohl in der Fuss- als in der Hauptgruppe, steht je ein hohes Processionskreuz. Von anderen liturgischen Gegenständen sieht man hinter dem Bette zwei (einen hinter dem Haupte, einen hinter den Füssen) grosse Lichthalter, etwas ziemlich seltenes; ferner steht Marien zu Füssen ein Discipel, einen Weihwasserkessel haltend; ihr zu Häupten wird das goldene Rauchgefäss, wahrscheinlich von Johannes, geschwungen. Hinter ihm steht, den Körper anbetend, der greise Peter. Die Apostel haben alle nackte Füsse; ihre Mäntel sind verschieden gefärbt. Es ist schwierig zu sagen, worauf die Apostel sehen; wahrscheinlich blicken einige auf den Körper, andere auf die Seele hin.

Wir gehen nun zu der schwierigen Frage über: in welchem Verhältnis steht die Mandorla (worin Christus thront) zu dem in ihrem unteren Ende abgebildeten Rundkreis der Maria?

Wir werden später Vöges Ausführungen, S. 235 ff. o. a. St., soweit wir sie verstehen, beleuchten. Wir meinen, dass man, wenn man ohne Voreingenommenheit an das Bild geht, folgendes als die Meinung des Künstlers annehmen muss: Christus in seiner Mandorla mit der darin aufgenommenen Maria wird von den zwei Engeln gegen den Himmel geführt. Warum hat er denn Christus nicht hinter dem Bette angebracht, mit der Seele auf seinen Händen? (cfr. das Bild in Bayer. Nat. Mus.). Wir antworten: Er hat von den Legenden und ihren Nachklängen in der Liturgie und den Predigten, vielleicht auch von einigen byzantinischen Bilderdarstellungen, den Eindruck bekommen, dass Christus bei dem Tode Marias in seiner vollen göttlichen Mandorlaherrlichkeit aufgetreten sei. Teils hat die Schwierigkeit, die Mandorla hinter dem Bette nur teilweise darstellen zu können, teils die deutlich hervortretende Lust, Mariae *assumptio* bestimmter hervorzuheben (cfr. eine andere Lösung derselben Schule und derselben Zeit in den zwei besprochenen Bildern in Hildesheim), ihn bewogen, die altehrwürdige byzantinische Todesdarstellung zu modificieren.

Digitized by Google

Dass übrigens schon die deutsche Schule ums Jahr 1000 sich Christus in Mandorla auch ausser dem Erscheinen der *Majestas Domini* im Himmel sehr leicht denken konnte, sieht man aus dem eben besprochenen Manuskript in Hildesheim: bei der Niederfahrt ins Totenreich tritt Christus in Mandorla auf und steht eben im Begriff, Adam und wohl auch Eva in die Mandorla zu sich zu ziehen. Die Mandorla wird auch hier von Engeln getragen. Man kann also mit voller Bestimmtheit behaupten, dass es dem Bewusstsein des Künstlers der Münchener Miniatur kein fremder Gedanke hat sein können, dass Christus hinter dem Bette Marias in Mandorla aufgetreten, dass er ihre Seele in seinen Glanz aufgenommen und sie, von seinen Engeln getragen, gegen den Himmel mit sich geführt habe.

Nach diesen Bemerkungen können wir uns über die Auffassung Vöges kurz fassen.

Es ist besonders der in Mandorla thronende Christus, der Vöge Schwierigkeiten macht. Er ist nicht auf den Gedanken gekommen, dass es die Meinung des Künstlers sei, Christus sei schon beim Totenbette in Mandorla erschienen. Auch kennt er offenbar keine byzantinischen oder deutschen Darstellungen, die eine solche Meinung nahe legen konnten. Er meint, dass Christus in Mandorla oben im Himmel erscheine und auf die Seele seiner Mutter, von Engeln getragen, warte. Die gewöhnlichen Mandorlaengel Christi seien also, meint er, mit den zwei Engeln, die Marias Seele tragen, kombiniert. Da sonst die verwandtesten Bilder, die von uns genannten zwei Bilder von Bamberg und das Assumptiobild in Hildesheim, nicht Christus in Mandorla, sondern nur die göttliche Hand Christi geben, die sich vom Himmel herniederstreckt um die Seele zu empfangen, scheint er zu meinen, dass unser in Mandorla thronender Christus für die genannte göttliche Hand ein mehr zufällig und sporadisch vorkommendes «Ersatzstück» sei. Hätte Christus in der Mandorla wirklich seine Hand empfangend gegen seine Mutter ausgestreckt (cfr. R. d. F., Pl. 61, 2), so hätte eine solche Meinung näher gelegen. Wir meinen also, dass der Künstler sich hier mit Willen mehr an den byzantinischen Typus, der die persönliche Gegenwart Christi hinter dem Totenbette verlangt, angeschlossen hat. Vöges Auffassung, dass Christus nicht in Mandorla vom Totenbette aufgestiegen sei,

Digitized by Google

führt ihn auch dazu, von einem leeren Raum hinter dem Totenbette zu sprechen, der von zu grosser Abhängigkeit vom gewöhnlichen Typus mit Christus hinter dem Totenbette zeuge. Der obere Teil unseres Bildes dagegen zeuge, meint er, davon, dass der Künstler ein Bild (das in Bamberg) nachahme, wo Christus nur oben erscheine, während hinter dem Totenbette anstatt Christus ein Discipel stehe. Das Bamberger Bild als einen eigenen Typus aufzustellen, ist jedenfalls willkürlich, denn wir haben ja schon mehrere byzantinische Bilder oben angeführt, wo eben derselbe Discipel hinter dem Bette zu Häupten Marias vorkommt. Dieser Discipel ist nun in Bamberg ein wenig mehr hervorgehoben, und der Gedanke des Künstlers ist wohl auch hier gewesen: Christus ist bei dem Totenbette erschienen. Aber es war ihm lieber, die zweite Erscheinung Christi als empfangende göttliche Hand anzudeuten, cfr. R. d. F., Pl. 60, wo beide Erscheinungen Christi vorkommen, sowohl am Totenbette als auch als empfangende göttliche Hand von oben.

* * *

Hiermit müssen wir diesen Nachtrag beendigen. Wegen Mangel an Raum müssen wir aufgeben ein besonderes Register über die von uns behandelten oder berührten Gegenstände zu geben. Wir werden dankbar sein, wenn unsere Leser so gut sind, uns auf Fehler oder uns nicht bekannte Bilder, die in ikonographischer Hinsicht von Bedeutung sind, aufmerksam zu machen.

Unter der Arbeit bin ich immer mehr zu der Ueberzeugung gelangt, dass es in ikonographischer Beziehung viel besser gewesen wäre, wenn wir dem von uns mitzunehmenden Stoffe eine etwas spätere Zeitgrenze gesetzt hätten, am besten vielleicht die Zeit um das Jahr 1300 (Ende der romanischen Epoche).

Wir würden uns sehr freuen, wenn bei einer späteren Gelegenheit die Arbeit in erweiterter Form und mit völlig genügenden Illustrationen ausgehen könnte. Vorläufig wollen wir unser möglichstes thun um das oben erwähnte Bilderheft als Supplement sobald als möglich herauszugeben.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

RETURN TO → **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

LOAN PERIOD 1	2	3
HOME USE		
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
1-month loans may be renewed by calling 642-3405
6-month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

INTERLIBRARY LOAN
UNIV. OF CALIF., BERK.
JAN - 4 1980

MAR 18 1981

SANTA BARBARA
INTERLIBRARY LOAN

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
FORM NO. DD6, 60m, 11/78 BERKELEY, CA 94720

Digitized by Google

Gaylord
PAMPHLET BINDER
Syracuse, N. Y.
Stockton, Calif.

Digitized by Google

RETURN TO ⟶ **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
1-month loans may be renewed by calling 642-3405
6-month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

INTERLIBRARY LOAN
UNIV. OF CALIF., BERK.
JAN - 4 1980

MAR 18 1981

SANTA BARBARA
INTERLIBRARY LOAN

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
FORM NO. DD6, 60m, 11/78 BERKELEY, CA 94720

Digitized by Google